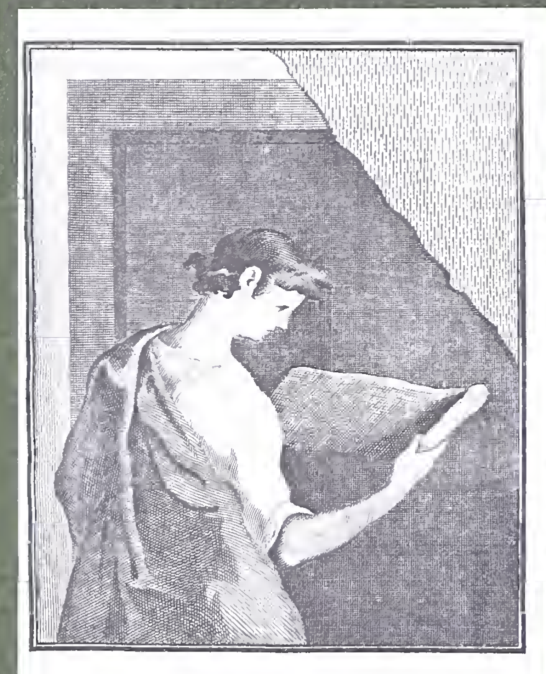








KUNSTGEWERBEBLATT

Herausgegeben

von

PROF. KARL HOFFACKER,

Architekt in Charlottenburg-Berlin.

NEUE FOLGE

Neunter Jahrgang



LEIPZIG

VERLAG VON SEEMANN & Co.

1898.



Inhalt des neunten Jahrgangs.

Museen.

Ausstellungen.

Wettbewerbe.

Verschiedenes.

Zu unseren Bildern.

Verzeichnis der Illustrationen.

Keramik.

Eisenarbeiten.

Bucheinbände.

Ex libris und Plaketten.

Verschiedenes.





Vignette, gezeichnet von Maler HANS SCHULZE, Berlin.

DAS GRABMAL

VON *JULIUS LEISCHING*

II. Mittelalter.

DAS Christentum war, sobald überhaupt in ihm künstlerische Regungen erwachten, bei der Anlage des Grabmals so gut wie ja in der monumentalen Kunst im allgemeinen auf heidnisch antike Überlieferungen angewiesen. Und nicht bloss in der äusseren Anlage, selbst im Gedankenvorrat der bildlichen Darstellungen.

Noch Jahrhunderte lang ringt der neue Geist mit den alten Begriffen und Formen, bis er sie gänzlich zertrümmert und aufgelöst oder sie in sich aufgenommen und umgeprägt hat.

Es ist lehrreich zu beobachten, wie solcher nur den Geist anbetender Glaube, zwischen jüdischer Bildfeindlichkeit und heidnischem Bilderreichtum mitten inne stehend, sich mit beiden abzufinden sucht, erst jeglich Bild als Satanswerk verflucht, dann in dem Inneren seiner Andachtsstätten nach und nach mehr und mehr dem Gotte auch mit „irdischem Tand" wohlzugefallen strebt, um schliesslich auch in der äusseren Pracht sich nicht mehr genügen zu können. Es ist dies so lehrreich, dass es gestattet sein mag, das von mir andernorts darüber Gesagte hier in Kürze zu wiederholen.

Im Anfang hatte das Christentum allen Grund, sich nicht augenfällig zu machen, aber auch ein tiefer wurzelnder Zug, „die Innerlichkeit des christlichen Lebens", war Ursache der Bevorzugung geheimer, symbolischer, vom Geiste eingegebener Zeichen, die vorerst nach keiner künstlerischen Gestaltung Verlangen trugen, gleichwie ja auch die altchristlichen Kirchenbauten noch auf jeglichen äusseren Schmuck verzichtet hatten. Und als sich späterhin doch die bildliche Erscheinung langsam Geltung verschaffte, da begann sie wiederum wie stets, wenn ein neuer Gedanke sich durchringt, mit der Symbolik, mit der Verkörperung heiliger Idealgestalten, in der Baukunst auch mit heiligen Zahlen. Dabei ist von vornherein im Auge zu behalten, dass der Kunst im christlichen Reiche im wesentlichen nur eine dienende Stellung zugedacht war, Stoff und Zierat auf lange Zeit nur insofern Geltung erringen durften, als sie zur Verherrlichung einer höheren „Idee" befähigt waren.

Die Knechtsgestalt, in welcher der neue Heiland

sich offenbarte und verehrt sein wollte, bildete den denkbar schroffsten Gegensatz zur sinnenfreudigen Formenschönheit heidnischer Antike; ihn abzubilden in seiner Ärmlichkeit oder gar Wohlgefallen an diesem „Schmerzensmann“ zu finden, widersprach seiner Lehre und vielleicht auch einem Reste heidnischer, schönheitsdurstiger Eitelkeit seiner Gläubigen. Die Zeit sollte erst kommen, wo man aus ihm eine Jammergestalt schuf. Es ist bezeichnend, dass es Heiden wie Alexander Severus und Sectirer waren, die zuerst sich gemalte Christusbilder fertigten. So kann es uns nicht Wunder nehmen, in den ersten Jahrhunderten den Heiland gerade dort fehlen zu sehen, wo man ihn vor allem zu finden hofft und wo spätere Zeiten seiner in liebevoller Darstellung gedachten: am Grabmal.

Freilich konnte es nicht ausbleiben, dass auch der neue Glaube, und zwar gerade um sich verständlich zu machen und Boden zu gewinnen, der sichtbaren Darstellung auf die Dauer nicht entraten durfte; gerade die Eifrigsten, so der heil. Augustinus, haben diesen Kampf am tiefsten empfunden. Erst im 8. Jahrhundert aber, auf dem Konzil zu Nicäa, fällt der Bann. Die heidnischen Genien, die sich nie gänzlich hatten verdrängen lassen, sind nunmehr nicht bloss geduldet, sie werden selbst zu himmlischen Heerscharen.

Man hat mit Recht die mythologischen Bilder Münzen verglichen, deren Relief sich gleich dem religiösen Charakter der ersteren, von Hand zu Hand wandernd, abstumpft und verwischt. Befremdlicher mag es erscheinen, dass die alte Form gar häufig zu neuer Prägung verhalf, ja oft nur den Namen ihrer Gestalten wechselte. Nicht alle alten Götter wurden zu neuen Teufeln und Verführern wie die germanischen; es machen die aus dem heidnischen Osten überlieferten Sphinxe, Chimären, Basilisken u. s. f. einen Läuterungsprozess durch, sie werden „moralisirt“. Der Heiland selbst muss den Glorienschein von römischen Kaisern entlehnen, die ihn ihrerseits dem Apoll und einer weitverbreiteten Anschauung verdankten. Der ruhmreiche Drachentöter Michael, einer der sieben Planetengeister Chaldäas, den die Juden zur Zeit ihrer Gefangenschaft kennen gelernt hatten, steht ihm als Oberster der Engel zur Seite. Das ihm gebührende Totenrichteramt hatte bei den Ägyptern Osiris, nach alten Vasengemälden bei den Griechen Merkur als Seelenführer ausgeübt, denen dafür gleich dem Erzengel die Waage zukam. So wandert die Münze in wechselndem Werte.

Wir dürfen uns also nicht wundern, auch bei den Grabstätten des frühen Christentums heidnische Anklänge selbst in den bildlichen Darstellungen zu finden. Verwandte, leicht übersetzbare Darstellungen, z. B. Orpheus als Heiland, Psyche, Viktoria, Ulysses, Sirenen u. a. finden dauernde Aufnahme, wenn auch nicht ohne Widerstand seitens der Strenggläubigen, deren einer (Bernhard von Clairvaux) noch im 12. Jahrhundert — freilich vergebens — gegen die antiken Gebilde eifert.

Sehen wir uns nun nach den altchristlichen Begräbnisstätten um, so haben wir sie in erster Linie in den Katakomben zu suchen.

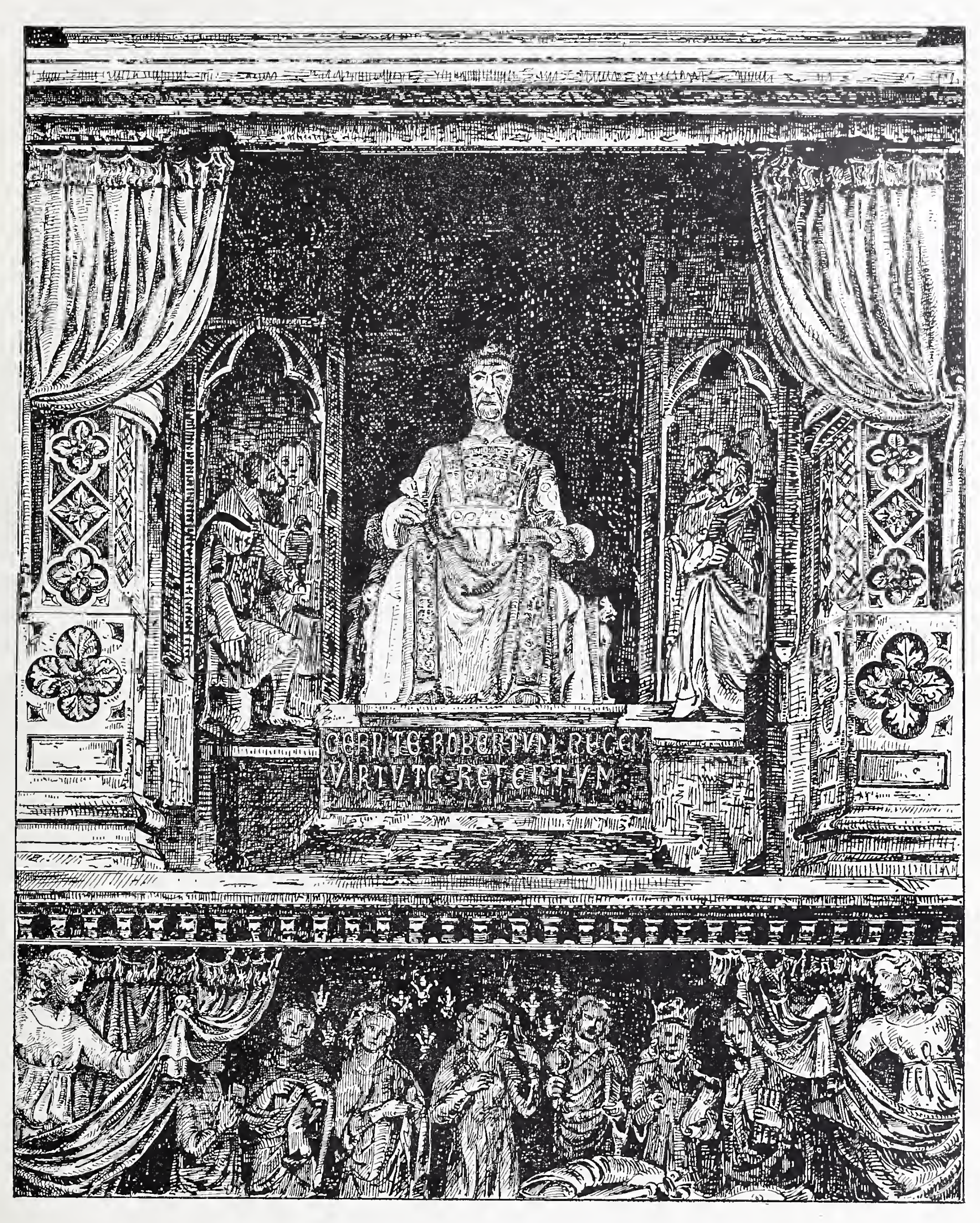
Diese unter der Erde verbogenen, häufig auf vorchristlicher Anlage fussenden Coemeterien schlossen jede Annäherung an eine Denkmalsform aus, welche sich naturgemäss nur über der Erde entwickeln kann. Gerade das aber widersprach der christlichen Sitte des Begrabens, wobei der Leichnam ja nicht verbrannt werden durfte. Wo keine Verbrennung stattfand, hat man deshalb auch in nichtchristlichen Ländern die Grottenbestattung gewählt.

Ursprünglich noch nicht Genossenschafts- sondern Familiengrabstätten entbehrten jedoch die Coemeterien des künstlerischen Schmuckes durchaus nicht. Erst im 3. Jahrhundert verschwindet die reiche Zierde der Stuccaturen. Die Zeit vor Constantin giebt auch dem Maler genügend Aufträge in den Katakomben. Aber auch in seinen Darstellungen suchen wir vergebens christliche Momente. Sie unterscheiden sich von den heidnischen Arbeiten fast nur dadurch, dass sie flüchtiger, dilettantischer behandelt sind. Man merkt, es fehlt ihnen der durch die neue Lehre abgeschnittene geistige Zusammenhang. Ihre fröhlichen Ranken mit Vögeln, Fruchtschalen, mit Genien, Delphinen u. dgl. haben mit der christlichen Vorstellung vom Tode nichts gemein: Amor und Psyche und Orpheus mit der Leier stehen der alten Welt gewiss näher als der neuen, wenn auch die Wunderkraft des letzteren schon zu Ende des 2. Jahrhunderts der christlichen Lehre verglichen wurde.

In den Massengräbern der Katakoben fand die Bestattung auf zweierlei Art statt, entweder in Öffnungen, welche sich nischenartig in den Seitenwänden befanden und mit Steinplatten verschlossen wurden, oder in den Arcosolien, das waren grössere mit horizontalem Sturz oder bogenförmig geschlossene Nischen, in welchen man die Sarkophage beisetzte. Diese letztere Art hat in den Wandgräbern der romanischen Zeit eine Auferstehung gefeiert und späterhin dauernde Nachahmung gefunden.

Die Mannigfaltigkeit der Denkmalformen, durch welche das Altertum sich auch auf diesem Gebiete ausgezeichnet hatte, suchen wir in den ersten christlichen Jahrhunderten also vergeblich. Von einem Mal ist hier überhaupt gar keine Rede.

Der Sarkophag nur wird adoptirt. Ja, er wird in der christlichen Kirche sogar erst zu einem Denkmal umgestaltet, insofern er, zur Aufnahme heiliger Reliquien bestimmt, dem Altar die Grundgestalt ver-



Grabmal des Königs Robert in Neapel, gezeichnet von Direktor J. Leisching, Brünn.

leiht. Als eigentliche Grabstätte ist aber auch der Sarkophag zunächst nichts weniger als ein Monument.

Der christliche Sarkophag behält die alte überlieferte Grundform, der übliche Reichtum seines plastischen Schmuckes verschwindet jedoch, je später desto mehr. Fehlt es doch immer mehr an tüchtigen Bildhauern, so lange es für ketzerisch gilt, die heiligen Orte mit Werken von Menschenhand zu schmücken und die vorbildlichen Funde antiker Plastik voll Abscheu in die Fundamente vermauert oder zur Zielscheibe frommer Zerstörungswut ausersehen werden. Man sollte sich daher nicht wundern, dass die Rückkehr zur Einfachheit des christlichen Glaubens zu Beginn des 16. Jahrhunderts auch in dieser Hinsicht dieselben Erscheinungen der Bilderfeindlichkeit gezeitigt hat; das lag ja eben in der Natur dieser Sehnsucht nach den Anfängen des Christentums.

Auch wo der Bildhauer zu Wort kommt, fusst er gleich dem Maler auf Althergebrachtem. Je älter die christlichen Sarkophage, je näher die Werkstätten antiker Kunstübung, desto kräftiger ist noch der Hauch der Antike spürbar.

Da werden die Entschlafenen auf dem Deckel ruhend oder auf der Langseite stehend inmitten ihrer Angehörigen abgebildet, auch ganz in antiker Weise beim Mahle ausgestreckt, von Dienern umgeben, die ihnen die Speisen reichen. Odysseus bei den Sirenen als Symbol der Versuchung oder Motive aus den circensischen Spielen muten an dieser Stätte sehr seltsam an. Auch die grossen Porphyrsarkophage aus Constantins Zeit, die der Helena und der Constantia, heute im Vatikan, tragen in ihren traubenlesenden Genien und Kampfesscenen keinen christlichen Charakter. Hier kündet sich noch kein Hinweis auf den geistigen Gehalt der neuen Lehre an. Noch fehlt es an feststehenden Typen, deren die Kunst bedarf.

Nicht immer herrscht dann der klare, mit wenigen Figuren vielsagende Reliefstil der Alten vor. Der römische Kunsteinfluss zeigt sich auch im Überwuchern des figürlichen Schmuckes, der fast geflissentlich Bilder des Neuen Testamentes meidet und eher noch alttestamentliche Scenen: Adam und Eva, Isaaks Opferung, den Zug der Juden durchs rote Meer u. dgl. bevorzugt.

Solche Überfülle der Gruppirung bei deutlicher Anlehnung an römische Vorbilder zeigt das interessante Relief, das sich heute in der Franziskanerkirche zu Spalato befindet. Es stellt den Zug der Juden durchs rote Meer dar: ihre Schar, Männer, Frauen und Kinder, zieht rechterhand trockenen Fusses dahin, die Augen zum Teil nach links gewendet, wo Pharao und seine Krieger mit Ross und Wagen in die Fluten stürzen.

Aus dem 4. und 5. Jahrhundert stammende Sarkophage des lateranensischen Museums führen uns neben ganz einfachen Beispielen schon ein Gemisch neu- und alttestamentlicher Bilder vor. Aber das Gefühl künstlerischer Anordnung ist geschwunden. Die Scenen sind häufig willkürlich zusammengestellt. Der Reliefstil wird nicht mehr verstanden, bis er im 6. Jahrhundert überhaupt erlischt.

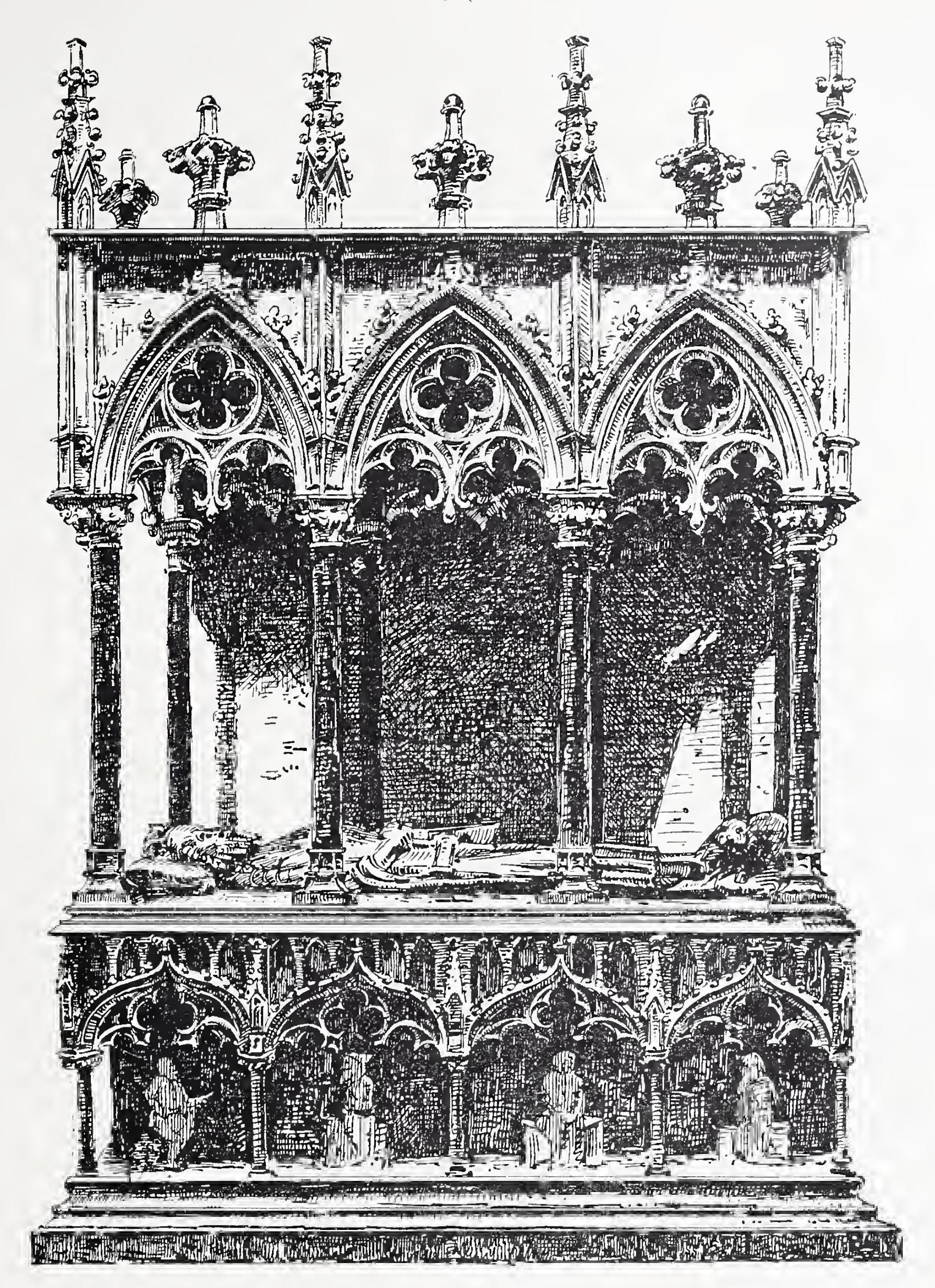
Ein hochinteressantes Beispiel zwar nicht eines Grabmals, aber eines Sarges liefert uns aus der Periode der Völkerwanderung der bedeutende, heute im Innsbrucker Museum aufbewahrte Fund des langobardischen Fürstengrabes zu Civezzano. Der hausförmige Sarg, in dem man überdies wertvolle Beigaben entdeckte, ist nämlich mit einem sonst nicht wiederkehrenden eisernen Beschlag versehen. Dieser Beschlag krönt den First und Giebel des Sargdeckels mit Tierköpfen und einem Kreuz. Der Fund gilt für ein Unikum und ist schon durch das Festhalten an dem alten Haustypus, dem wir in vorchristlicher Zeit so oft begegneten, von grösster Wichtigkeit.

Auch die primitivsten Darstellungen werden immer derber und roher, so dass man ihr gänzliches Verschwinden zur Zeit, da die alte Bildnerschule ausgestorben und eine neue, im christlichen Geiste aufgewachsene noch nicht geboren war, gar nicht ungern empfindet.

Hierher gehören die aus dem 6. – 8. Jahrhundert stammenden Sarkophage Ravennas, zu San Vitale und in San Apollinare in Classe in zahlreichen Beispielen erhalten, die sich im Gegensatze zu den römischen Werken schon mit den nüchternen, kunstarmen Symbolen begnügen. Oft sind es nur plumpe Kreuze, oft das sich wiederholende Monogramm Christi, auch Pfauen mit dem Kreuz oder das Lamm. Dieser an geistigen Beziehungen für den Eingeweihten wohl bedeutungsvolle, dem Auge und der Hand des Künstlers aber unwillkommene Zierat, der mehr Geheimschrift als Zierde ist, wiederholt sich auf nordischen Grabsteinen, in barbarischer Nachbildung auf schwedischen Runensteinen.

Selbst fürstliche Personen erfreuen sich keines reicheren Grabschmuckes. Der kolossale Marmorsarkophag der Galla Placidia zu Ravenna muss sich (schon im 5. Jahrhundert) ebenfalls mit Kreuz und Lämmern begnügen.

Diese ästhetische Bedürfnislosigkeit, dieses künstlerische Unvermögen erhält sich bis ins 8. und 9. Jahrhundert und wird durch die Benützung antiker Baureste zunächst eher gefördert als unterdrückt. Lässt Karl der Grosse alte Architekturstücke nach seiner nordischen Heimat schaffen und sie den unvollkommenen Versuchen seiner Landsleute ganz unvermittelt aufpfropfen, so ersehen wir z. B. aus den jetzt im Museum zu Metz befindlichen Resten, dass auch zum Sarkophag seines Sohnes Ludwig des Frommen eine römische Arbeit verwendet worden ist.



Grabmal Kasimir des Grossen im Dome zu Krakau, gezeichnet von Direktor J. Leisching, Brünn.

Grösseren Wert als auf die äussere Erscheinung legt das junge Christentum, freilich nach uralt heidnischer Sitte, auf die Beigaben, die man auch jetzt noch und bis ins späte Mittelalter nebst duftenden Wurzeln und Spezereien mit dem Toten in die Erde senkte. Bei der Frau ist es die Spindel und Schmuck, beim Manne das Schwert. Das 4. und 5. Jahrhundert hatte einem neubekehrten Christen sogar das Taufbecken ins Grab mitgegeben. Unsere Museen zeigen, dass es nicht die schlechtesten Arbeiten waren, mit denen man solcherart den Abgeschiedenen ehrte. Wie jedes kulturhistorisch wichtige Moment wirft auch diese Sitte ein bedeutsames Licht auf die gleichzeitigen Kunstverhältnisse. Zu einer Zeit, da es dem neuen Glauben noch an monumentaler Baugesinnung und an Kräften gebrach, sie ins Leben zu rufen, fehlte es doch nicht an pietätvoller Verklärung des Schmerzes wenigstens durch sinnige Opferung von Werken sogenannter Kleinkunst.

Ein auffälliger Beweis, wie lange wenigstens im Süden römische Vorbilder Nachahmung fanden, ist das Grabmal *Theodorichs* zu Ravenna. Die Erinnerung an die Mausoleen der Kaiser, namentlich des Hadrian, ist in ihm sehr lebendig. Es ist auf dem Zehneck



Farbiges Glasfenster, nach einem Entwurf von Maler HANS CHRISTIANSEN, Paris; ausgeführt von KARL ENGELBRECHT, Hamburg.

erbaut, das Erdgeschoss dementsprechend durch zehn Nischen gegliedert. Eine derselben bildet den Eingang zum kreuzförmigen Grabraum. Der Oberbau tritt über dem Erdgeschoss derart zurück, dass ein Umgang frei wird, auf dem einst Doppelsäulen Platz fanden. Über einem kreisförmigen Mauerkranz, der vielleicht als Auflager für die Bedachung der Säulen diente, setzt sich der Oberbau in der Rundung fort und wird von einem stark ausladenden, seltsamen Hauptgesims bekrönt. Das Friesornament desselben sowohl als auch die gewaltige monolithe Kugelhaube, die das Gebäude deckt, hat mit antiken Mustern nichts mehr gemein. Es kündet uns ebenso wie die mächtige, mit grösstem Kraftaufwand aus Istrien herbeigeschaffte Steindecke den neuen Geist an, der es geschaffen, und verleiht dem Denkmal, das trotz nicht bedeutender Abmessungen dem Beschauer sich unvergänglich einprägt, den eigentümlichen Mischcharakter römischer Kultur und germanischer Kraft, als deren vorzüglichsten Träger die Heldensage eben Dietrich von Bern rühmt.

Diese Anlage bildet aber in jener Epoche und noch für Jahrhunderte eine Ausnahme. Denn ein eigentliches Grabmal dürfen wir, wie gesagt, in der Frühzeit des christlichen Mittelalters überhaupt nicht suchen. Es wird in einfachster Form zunächst ersetzt durch die schlichte, auf das Grab selbst gedeckte Steinplatte, die anfänglich natürlich viel häufiger liegend als stehend angebracht wird. Ursprünglich auffällig schmal und kaum verziert, nehmen die Steinplatten gelegentlich die seltsame oben am Kopfende breitere, am Fussende schmälere Form an. Inschriften bilden den Randschmuck. Wo sich in der Mitte Bildwerk darauf findet, erscheint es wie ein Spiegelbild des darunter Liegenden: der Ritter mit dem Schwert oder Wappen, der Priester mit dem Kelch, dem Kreuz, den Abzeichen seiner Würde — aber in der Abbreviatur, dass sich der Künstler die schwierigere Darstellung des menschlichen Körpers zunächst noch erliess und nur jene Symbole des Standes als leicht verständliche Kapitelüberschriften darauf anbrachte. Das Kreuz wird häufig als Vortragskreuz dargestellt.

Im 11. Jahrhundert behält der Sarg Bischof Bernwards († 1022), an dessen Grabplatte er selbst gearbeitet haben soll, die alte Sarkophagform bei. Der Deckel gleicht einem Giebeldach mit schwacher Neigung, geschmückt mit symbolischen Darstellungen aus der Apokalypse.

Aus dem 12. Jahrhundert kennen wir nebst Grabplatten, die sich noch mit kurzen Inschriften begnügen, doch auch schon solche mit der ganzen Gestalt des Verstorbenen, freilich noch ohne plastische Durchbildung, sondern nur mit vertieften, in den Stein gehauenen Umrisslinien. Es sind die uralten Anfänge der Kunst, die hier wieder zur Geltung kommen. Der Metallstil hat in Mitteleuropa nicht viel später denselben Weg eingeschlagen, bevor er zum Relief durchdrang.

Die leichtere Behandlung der aus kleineren Tafeln zusammensetzbaren Metallplatten hat sie zu edleren Zwecken und kunstvollerer Durchbildung überhaupt begünstigt und bekanntlich in Deutschland frühzeitig zur Schaffung hervorragender Erzgusswerke geführt. Seit den Tagen Bernwards von Hildesheim, seiner berühmten Bronzesäule und den ehernen Pforten, sowie den gleichzeitig entstandenen ebenfalls in Erz ausgeführten Thürflügeln des Domes zu Augsburg, übernimmt der Metallguss ja geradezu die Führerrolle unter den Künsten. Der wackere Theophilus versäumt auch nicht, ihm in seiner Schedula diversarum artium eine eingehende, verständnisvolle Betrachtung zu widmen. Die in Sachsen vor allem hochgehaltene Technik des Gusses hatte deutsche Erzwerke auch in die Fremde geführt, so nach Nowgorod, wo die sogenannten Korssunschen Thüren der Sophienkathedrale unter anderem die Gestalt des Magdeburger Erzbischofs Wichmann aufweisen. Auch die Gnesener Domthür, angeblich selbst die von San Zeno in Verona, die eine Stiftung der Herzoge von Cleve sein soll, gelten für deutsche Arbeiten. Es verbreitet sich der Ruhm deutscher Metallarbeit bis nach England.

Besserem Können und einem gesteigerten Selbstbewusstsein entsprechend wird es nunmehr Mode, auch die Grabplatten monumentaler zu behandeln und mit den Porträtgestalten der Verstorbenen zu zieren, zu deren schärferer Charakterisirung sich der Bronze- und Messingguss besonders eignet.

Die Messingplatten sind anfänglich noch von kleinerem Massstab. Sie bedecken nicht die ganze

Deckelfläche, sondern werden in den Stein eingelassen oder auf ihm befestigt, und man begnügt sich zunächst mit dem Graviren der Umrisslinien wie beim Stein. Namentlich im Nordosten Deutschlands, den steinarmen Gegenden Mecklenburgs, Preussens, Brandenburgs, begegnet man ihnen häufig; desgleichen in den Niederlanden, in Dänemark, Schweden, auch in England und Frankreich. Ja die Niederlande erscheinen als ihre eigentliche Heimat, von der aus sie nach Köln, Lübeck u. s. f. und auch nach England gebracht und dann hier wie dort nachgeahmt wurden. Die eingeschnittenen Linien werden nicht selten im Metall wie im Stein durch Bemalung, beziehungsweise durch Blei, dunklen oder farbigen Kitt ausgefüllt. Oder man bemalt die einzelnen Teile der Figur innerhalb der vertieften Umrisslinien. Die Gestalten sind nicht immer in Lebensgrösse gehalten, beim Grabmal König Rudolfs von Schwaben im Merseburger Dom z. B. nur in zwei Drittel Grösse. Auch von Porträtähnlichkeit kann wohl noch keine Rede sein. Dies beweist der Umstand, dass man z. B. zwei Grabsteinen des Richard Löwenherz († 1199) begegnet, dem einen in Fontevrault, dem zweiten in Rouen, wo von einer auch nur entfernten Ähnlichkeit zwischen ihnen gar keine Rede ist, im Gegenteil der König das eine Mal schlank und mit kleinem Kopf, das andere Mal gedrungen und mit grösserem Kopf dargestellt ist. Die Augen sind ursprünglich meist geschlossen wie im Schlummer, die Gesichter starr wie die ganze Körperhaltung, die nunmehr noch weit mehr an ein Spiegelbild des darunter Liegenden erinnert. Dafür aber wird auf die Durchbildung des Gewandes, der Ornamentik, viel Fleiss verwendet. — Der Aufschwung der Plastik in der frühgotischen Periode kam dann auch den Grabskulpturen zu gute und hat u. a. die berühmte Folge von Denkmälern hervorgerufen, welche auf Befehl Ludwigs IX. nach 1264 in St. Denis aufgestellt wurden und 16 französische Fürsten, angefangen von den Merovingern bis zu den Herrschern des 13. Jahrhunderts, vorführen. Eines der grossartigsten Massenepitaphien, dem sich später die Reihe der württembergischen Herzöge in der Stuttgarter Stiftskirche an die Seite stellt, auf die wir in der Folge noch zu sprechen kommen.

Die grosse Zahl der skulptirten Grabplatten, die sich seit dem hohen Mittelalter bis auf unsere Tage erhalten, sind nun nebst ihrem Kunstwerk auch gerade wegen des Studiums der Kostümgeschichte, der Waffen- und Wappenkunde, zu dem sie uns durch ihre getreuen und eingehenden Darstellungen der Tracht, der Heraldik und des Rüstzeugs verhelfen, von grösster Bedeutung. Im späten Mittelalter bringen sie überdies auch die Abzeichen der verschiedenen Ritterorden in dankenswerter Weise vor Augen, vereinzelt schon seit der ersten Hälfte des 15., zahlreich dann seit der Mitte dieses Jahrhunderts.

Vom Streben nach Porträttreue kann anfänglich wie gesagt noch keine Rede sein, wenn auch dasselbe sich hie und da auffällig früh ankündigt. Bekannt ist die Schilderung des Grabmals König Rudolfs von Habsburg, die uns der steierische Ritter Ottokar von Horneck überlieferte. Danach hätte der „kluge Steinmetz“ schon bei Lebzeiten Rudolfs keine Gelegenheit versäumt, seine Gestalt zu studiren, so genau „Daz er die runzen alle zalt An dem antlütze“. Als dann der König durch Gebreste mannigfalt und mit zunehmendem Alter „Einer runzen mêre An dem antlütze gewann“, lief der Künstler eigens von Speier nach dem Elsass, wo der König sich befand, um sich durch Augenschein von der Veränderung zu überzeugen und sein Werk danach zu bessern. Es wird noch, freilich restaurirt, in der Krypta des Domes zu Speier aufbewahrt.

Das Aufblühen der plastischen Kunst im hohen Mittelalter, das Streben nach Individualisirung und schärferer Charakteristik kam der Grabmalplastik natürlich zu gute, hat ihr aber beinahe auch geschadet. Die schönen, durch Streben nach Freiheit und natürlicher Bewegung ausgezeichneten Bildungen haben ein Zuviel in dieser Richtung, wodurch gerade wieder Unruhe und Unnatur entstand, nicht verhindern können. So geht die ausschreitende Profilstellung auf Bamberger Bischofsgräbern, das Überlegen der gekreuzten Beine (namentlich auf englischen Hochreliefs), das Öffnen der Augen, die genrehaften Züge plaudernder Ehepaare, das allzu Derbplastische in tief unterarbeitetem Relief weit über die Grenzen hinaus, die einem Grabmal und insbesondere einem liegenden Bildwerk gezogen sind.

Gerade die treue Nachahmung insbesondere ritterlichen Kostüms bot dem Künstler die schwierigsten Fesseln, da die



Farbiges Glasfenster, nach einem Entwurf von Maler HANS CHRISTIANSEN, Paris; ausgeführt von KARL ENGELBRECHT, Hamburg.



Farbiges Glasfenster, nach einem Entwurf von Maler HANS CHRISTIANSEN, Paris; ausgeführt von KARL ENGELBRECHT, Hamburg.

Gestalt darin immer gespreizt und unschön wirken musste und sich zu idealerer Auffassung schwer durchringen konnte. Deshalb sind die schönsten Bilderwerke meist bei Frauen und kirchlichen Würdenträgern zu finden, wo naturalistischere Charakterisirung sich sehr wohl mit Anmut, idealer Haltung und freiem Wurf der Gewänder vereinigen liess. Eine stattliche Zahl in dieser Art hervorragender Bischofsgräber beherbergen noch heute die Dome zu Mainz, Würzburg und Bamberg.

Frankreich kennt im 12. und in den ersten Jahrzehnten des folgenden Jahrhunderts auch Metallplatten mit gegossenen oder getriebenen Reliefs, die mit Email und Vergoldung geschmückt sind. Da sie hochstehenden Persönlichkeiten angehörten, die im Chor der Kirche bestattet zu werden pflegten, waren sie vor Beschädigung leichter geschützt. Es sind gewöhnlich Stifter oder Wohlthäter des Gotteshauses, denen an geweihtem Ort ein Ruheplatz gegönnt wurde, dementsprechend auch ihre Grabmäler steigenden Ansprüchen genügen mussten. Hierin prägt sich — im Gegensatz zur Antike — das religiöse Moment in der christlichen Kunstentfaltung, die kirchliche Tendenz gerade ihrer hervorragendsten Leistungen sehr deutlich aus.

Ursprünglich war die Kirche als würdigster Bestattungsort nur den Heiligen vorbehalten gewesen. Gegen die Beisetzung namentlich von Weltlichen und gar von Frauen hatte man sich lang genug gesträubt. Als seit dem 13. Jahrhundert — angebahnt durch die Ausnahmen, die man den Wohlthätern gewährt — die Bestattung im Boden der Kirche häufiger wurde, mussten schon deshalb, um das Darüberschreiten nicht zu hindern und selbst dabei nicht zu viel Schaden zu leiden, die Grabplatten vertieft oder in sehr bescheidenem Relief behandelt werden.

Vom Ende des 13. Jahrhunderts sind uns gute Arbeiten erhalten geblieben, so in der Marburger Elisabethkirche der Grabstein des Landgrafen Heinrich des Jüngeren († 1298) und der des Herzogs Przemislaw von Steinau († 1289) in der Klosterkirche zu Leubus.

Sehr eigentümlich und bezeichnend einerseits für die Verwendung einheimischen Materials, andererseits für die noch bescheidenen Anforderungen, die man infolgedessen manchen Orts stellen konnte, ist eine bereits aus dem 14. Jahrhundert stammende Art von Grabplatten, die sich in Mecklenburg findet. Es sind Mosaikplatten aus zahlreichen kleinen Ziegelstückchen zusammengesetzt und teils durch den Wechsel von roter und dunkler Farbe im Schachbrettmuster oder auch in Art der Fussbodenziegel mit Tierbildern und Ornamentmotiven geschmückt. Ein ähnliches Werk, aber in Marmormosaik nach geometrischer Zeichnung ausgeführt, hat sich im Kölner Dom und zwar in der Grabplatte des Erzbischofs Gero († 976) erhalten. Meistens bildete wohl nur der alte Fussboden der Kirche aus gebrannten Thonplättchen, etwa mit ausgepresstem farbigen Bildwerk, mit Drache, Einhorn u. dgl., die bescheidene Umrahmung der Platte.

Nicht immer besteht die ganze Platte aus ein und demselben Material. Es giebt Grabsteine, in deren Relief einzelne Teile, das Gesicht, die Hände, das Wappen u. dgl. aus Bronze oder andersfarbigem Stein eingelassen sind.

Übrigens dienten die flachen Platten häufig nur zur Bezeichnung der eigentlichen Begräbnisstätte, während an der Kirchenwand sich ein zweites wirkliches Denkmal erhob.

Auch aus Holz geschnitzte Grabfiguren kennen wir, so das überlebensgrosse Bildnis Herzog Ludolfs in der Gandersheimer Stiftskirche mit Kirchenmodell und Schwert. In der Kathedrale zu Worcester liegt auf einem Nischengrabmal aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts die ebenfalls in Holz geschnitzte und ursprünglich ganz bemalte Gestalt eines Ritters aus dem normannischen Geschlecht der Harcourt.

Dieses Grabmal stellt uns aber schon jene Art

von wirklichen Denkmälern dar, die ein plastischeres Hervortreten und monumentaleren Aufbau gestatten und damit dem Künstler bedeutendere Aufträge vermitteln. Das ist die Tumba, das eigentliche Hochgrab. An ihm entwickelt sich die erste Blüte mittelalterlicher Plastik, nachdem dieselbe in den Kirchen und insbesondere an den Portalen des Übergangstiles sich entfaltet hatte. —

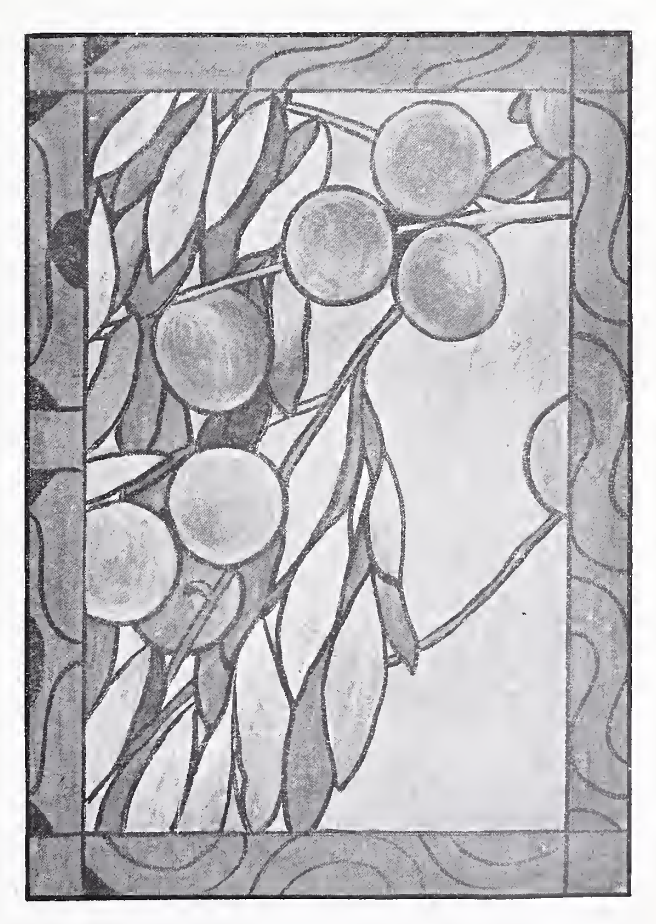
In älterer Zeit noch niedrig und vielleicht wirklich zur Aufnahme des Leichnams bestimmt, wird die Tumba nach und nach von allem beengenden Zwang befreit als freistehendes oder als Wandgrab und selbst in Altarform zum eigentlichen künstlerischen Mal. Es liegt ihr dabei die monumentale Umgestaltung des Paradebettes zu Grunde.

Auch die realistischere Darstellung eines Leichnams auf der mit Stoff überzogenen Bahre hat sich in dem Grabmal des Gaugrafen Konrad Kurzbold im Limburger Dom erhalten. Gewöhnlich jedoch ruht der Tote auf einer mannigfach gestalteten Plattform, die — je höher sie emporwächst und damit das Werk des Bildhauers vor Beschädigung entrückt — demselben um so kunstvollere Durchbildung gestattet. Es ist eine grosse Reihe von Meisterwerken, die uns da fesselt.

Hierher gehört in erster Linie das noch aus dem 13. Jahrhunderte stammende vorzügliche Grabmal Heinrichs des Löwen im Dom zu Braunschweig. Es zeigt uns denselben neben seiner Gemahlin Mathilde ruhend, vornehm und schön, die Gesichter voll Ausdruck und vielleicht schon ein leises Streben nach Porträtähnlichkeit verratend, doch idealisirt, die Gewänder in freiem, reichem Faltenwurf. Ein verwandtes Grabmal ist das des Grafen Dedo zu Wechselburg.

Die Platte mit dem Bild des Entseelten liegt meist auf einem geschlossenen massiven Unterbau. Doch treten an dessen Stelle gelegentlich auch niedrige Pfeiler oder Säulen. Der volle Unterbau wird wenigstens mit Reliefs geschmückt oder in Arkaden aufgelöst, die an den reicheren Denkmälern Raum zu zahlreichen Figuren, Christus mit den Heiligen u. a., zu Scenen aus dem Leben des Bestatteten und auch oft zu ganz genrehaften Darstellungen, gewähren. Manchmal — z. B. am Grabmal des heil. Emmeram zu Regensburg — wird die Reliefplatte auf einen Sockel gestellt und darüber auf Pfeiler oder Säulchen eine zweite Platte gelegt.

Das erinnert an die eigentümliche Sitte über Gräbern Häuser aus Holz oder Eisen zu errichten, die in manchen Gegenden Deutschlands bestand und auf die sich vielleicht schon eine Stelle der lex Salica bezog. Das Grabmal des Herzogs Barnim VI. von Pommern-Wolgast († 1405) in der Kirche zu Kenz bei Barth hat einen hölzernen Aufsatz in Hausform, dessen Dachflächen derart gedreht werden können, dass man die darunter liegende geschnitzte Figur des Verstorbenen sehen kann. Über dem Grabmal des Markgrafen Albuin zu Möchling im Jaunthal (Kärnten) befand sich der spätgotische Schrein, der heute im Wiener Hofmuseum zu sehen ist. Dieser prachtvolle Schrein stellt eine ganze Kirche mit Apsis dar und misst in der Höhe bis zur obersten Kreuzblume 7 1/2 Fuss, der Länge nach 6, der Breite nach 2 3/4 Fuss. Das aus Lindenholz geschnitzte Kunstwerk soll einen Benediktinermönch aus dem Stift St. Paul zum Verfertiger haben. Die bis in die kleinste Einzelheit konstruktiv und künstlerisch vorzügliche Arbeit verrät eine Künstlerhand ersten Ranges, die sich in der zierlichen Gliederung der Strebepfeiler mit ihren Fialen und Kreuzblumen und in dem spielenden Reichtum der Masswerkmotive, deren man 242 verschiedene zählt, gar nicht genug thun konnte. Dieses entzückende Kunstwerk am ursprünglichen Aufbewahrungsort macht einen um so rätselhafteren Eindruck, als die Tumba des sagenhaften Albuin, auf der es sich befand, ganz roh und kunstlos aus rohen Bruchsteinen aufgeführt und nur mit Mörtel beworfen ist. Es ist daher die Vermutung nicht abzuweisen, dass das ganz durchbrochene, wie ein Spitzengewebe durchsichtige Mass-



Farbiges Glasfenster, nach einem Entwurf von Maler H. CHRISTIANSEN, Paris; ausgeführt von H. ENGELBRECHT, Hamburg.



Entwurf zu einem Glasfenster in farbigem Opalescentglas von Maler HANS CHRISTIANSEN, Paris.

werk mit dem nicht bloss alle Wände des Schiffs und Chores, sondern auch die Felder des hohen Dachs übersponnen sind, den Durchblick auf etwas darunter Befindliches gestatten sollte. Vielleicht diente das Grabmal des Kirchenstifters einst als heiliges Grab derart, dass man ein Schnitzwerk, den Leichnam Christi vorstellend, darauf gelegt und den köstlichen Schrein darüber gestellt hat, so dass jener darunter sichtbar blieb wie bei dem vorerwähnten Kenzer Grabmal.

Hausartige Holzgerüste über Gräbern sollen sich noch in grösserer Zahl in dem ostfriesischen Dorfe Völlen bei Papenburg befinden; ein ähnliches Haus, jedoch aus Eisen, in Niederbayern, im Dorfe Haindling bei Geiselhöring.

Dieses eiserne Gerüst aber erinnert an die mittelalterliche Sitte, die Grabmäler an Gedenktagen des Verstorbenen mit kostbaren Teppichen zu behängen. Es wurden zu diesem Zweck und zum Aufstecken von Lichtern Gerüste aus Schmiedeeisen um und über das Epitaphium erbaut, die vergittert und damit vermutlich bestimmt waren, das Grabmal auch gegen Beschädigungen zu wahren. (Vgl. A. Schulz, das höfische Leben.) Ein derartiges Eisengestell für Teppiche hat sich in gutem Zustand am Grabmal des Bischofs Przeczlaus von Pogarell († 1376) im Breslauer Dom erhalten. In den bescheidenen Grabanlagen dörflicher Friedhöfe wird man sich, falls die Gerüste dort denselben doppelten Zweck verfolgten, an den Erinnerungstagen mit daraufgelegten Bahrtüchern und Blumengewinden begnügt haben.

Die künstlerische Verkörperung derselben Absicht des Schutzes und bleibenden Schmuckes ist der Baldachin, mit dem manche Tumba überdacht wurde. Die Verwandtschaft mit dem Ciborienaltar wird dadurch um so deutlicher. Thatsächlich nimmt ja die Tumba in der gotischen Periode die Altarform an.

Das Baldachingrabmal, als dessen schönstes Beispiel das Sebaldusgrab von Peter Vischer betrachtet werden kann, scheint sich aus dem Wandgrab entwickelt zu haben, weshalb wir dieses hier zunächst betrachten wollen. Das Wandgrab seinerseits mag aus den oben erwähnten Bogengräbern der Katakomben hervorgegangen sein. Auf italienischem wie deutschem Boden erhielten sich Wandgräber, auf letzterem noch mit dem romanischen Rundbogen, so im Dom zu Trier aus dem 13. Jahrhundert. Hier wird der reich skulptirte Bogen der Nische von Doppelsäulen getragen, die auf Tierkörpern ruhen.

(Schluss folgt.)





-u- ***Breslau.*** Nach dem *Jahresbericht des Kunstgewerbevereins* für das Jahr 1896 war die Thätigkeit des Vereins eine vielseitige. Die Bemühungen zur Hebung und Unterstützung des Breslauer Kunstgewerbes sind als nutzbringend zu bezeichnen; und wenn auch die finanziellen Verhältnisse sich durch Zuwendungen erhöht haben, so sind dieselben doch nicht derartig, dass dem Verein das Anwerben neuer Mitglieder erlassen werden könnte. Die Mitgliederzahl (171) entspricht lange nicht der Grösse einer Stadt wie Breslau. Von einschneidender Bedeutung für den Verein ist die Überweisung von 500000 Mark durch den Stadtältesten Heinrich von Korn an den Magistrat zur Errichtung eines Kunstgewerbemuseums. Seitens der Provinzial-Verwaltung hat der Verein zum dritten Male eine namhafte Summe zur Hebung seiner Bestrebungen erhalten, ebenso hat auch der Magistrat von Breslau beschlossen, dem Verein mit einem Beitrag von 500 Mark beizutreten. Die Bemühungen des Vereins, eine Reorganisation der Kunst- und Kunstgewerbeschule herbeizuführen, scheinen von Erfolg gekrönt zu werden. Die Königliche Staatsregierung hatte die Schule einer eingehenden Besichtigung unterzogen und in einer Konferenz mit Breslauer Interessenten beschlossen: 1. Die Verbindung von Kunst- und Kunstgewerbeschule beizubehalten; 2. die Kunstgewerbeschule durch neue Klassen zu erweitern; 3. die dazu nötigen Baulichkeiten auf dem der Anstalt gehörigen Grundstück auszuführen; 4. eine Gewährung von Stipendien seitens der Stadt und Provinz sei erwünscht. Die Thätigkeit des Vereins in Versammlungen u. s. w. war im Berichtsjahre eine besonders rege. Es wurden 15 Mitglieder-Versammlungen abgehalten, davon waren acht Lese-, Geschäfts- und Debattenabende, teilweise verbunden mit Ausstellungen, sieben waren reine Vortragsabende. In zwei Sälen des Provinzial-Museums gelangten zur Ausstellung: Produkte der Verlags- und Kunstanstalt C. T. Wiskott, eine Sammlung von Handstickereien aller Länder und Arten, Arbeiten des Professor L. Pillon, Lehrers für dekorative Malerei an der Kunstgewerbeschule zu Nürnberg, Produkte der Mitglieder in der Permamenten Ausstellung.

Breslau. *Kunstgewerbeverein.* Im Monat Juni hatte der Verein Gelegenheit, das neue Landeshaus der Provinz Schlesien einer Besichtigung zu unterziehen. Der von der Provinzialbaubehörde unter Leitung des Geheimen Baurat Keil und Landesbauinspektor Blümner, sowie unter Mitwirkung des Architekten Niehrenheim geschaffene Bau zeigt im Grundriss eine T-Form. In der Axe liegen das Vestibül, das Treppenhaus, ein grosser Lichthof, zugleich Festsaal und der Landtagssitzungssaal; nach rechts sich an den Lichthof anschliessend befindet sch die Bibliothek, nach links der Provinzialausschuss-Sitzungssaal und Garderoberäume. Rechts vom Vestibül liegt die Landeshauptkasse, links die Wohnung des Landeshauptmanns. Während im Erdgeschoss Restaurationsräume untergebracht sind, sind die Bureauräume in zwei Etagen, um den Lichthof sich gruppirend, verteilt. Eine würdige, reich und festlich wirkende, doch nicht überladene Ausschmückung hat das Bauwerk erhalten. In den vornehmen Formen des italienischen Barockstils wirkt die Hauptfassade; dieser Stil ist überhaupt bis ins kleinste Detail im Innern durchgeführt, was dem Ganzen das Gepräge der Einheitlichkeit giebt, die wiederum dem Besucher wohlthuend entgegentritt. An dem Bau haben eine Reihe hiesiger Kunsthandwerker mitgewirkt. Von Mitgliedern des Vereins sind hervorzuheben: Gebrüder Bauer, Hoflieferanten, für Zimmereinrichtungen, Martin Kimbel, welcher den Ausschusssitzungssaal einrichtete, H. Rumsch, in dessen Händen die Ausstattung mit dekorativer Malerei lag, desgleichen Maler C. Denner, G. Teelenberg führte die Kunstschlosserarbeiten aus, und von Wilborn und Böhm stammen die Bildhauerarbeiten und Modelle für die Fassade. Herr Landesbauinspektor Blümner führte in entgegenkommendster liebenswürdigster Weise die ungefähr 400 Personen zählenden Damen und Herren durch alle Räume, die nötigen Erläuterungen gebend. Das neue Landeshaus, welches durch den im Vorjahr erfolgten Besuch zweier Kaiserpaare eine historische Stätte geworden, ist eine Zierde Schlesiens und seiner Hauptstadt und zugleich ein sichtbarer Beweis der Leistungsfähigkeit schlesischen Kunsthandwerks. Zahlreiche Flächen an den Wänden stehen im Innern jedoch noch zur Verfügung, harrend des Schmuckes mit Werken der bildenden Kunst. Ob man hiezu den Weg der Konkurrenz wählen wird? Wenn solche Erfolge gezeitigt werden, wie hier bei kunstgewerblichen Konkurrenzen, dann gewiss nicht. Durch Vermittlung des Herrn M. Kimbel hat der Ausschuss der „Ausstellung für die Pflege des Kindes in Haus und Schule" für die Mitglieder des Vereins eine Konkurrenz ausgeschrieben zur Erlangung eines Plakates und Diploms. Es sind dazu nur vier zum Wettbewerb sich eignende Arbeiten eingelaufen. Als Plakat gewählt wurde der Entwurf von Maler G. Schieder. Für das Diplom erhielt einen zweiten Preis gleichfalls ein Entwurf von G. Schieder, während der ausgesetzte erste Preis mit Berechtigung nicht zur Verteilung kam. Die für September bestimmte Eröffnung der Ausstellung von Handzeichnungen, Skizzen und Entwürfen für Kunstgewerbe muss auch verschoben werden und zwar bis Januar. Trotzdem zahlreiche Anfragen hauptsächlich aus der Provinz einliefen, sind die definitiven Anmeldungen sehr im Rückstand geblieben, so dass die Ausstellung kein erschöpfendes Bild gezeigt hätte. — Nachdem



Entwurf zu einem Glasfenster in farbigem Opalescentglas
von Maler HANS CHRISTIANSEN, Paris.

nun die Provinzialverwaltung die Summe von 6000 Mark zu Stipendien für die Kunstgewerbeschule zur Verfügung stellte, ist ein gleiches von der Stadtverwaltung geschehen. Jedoch besteht bei beiden Beschlüssen die Klausel, dass diese Stipendien erst dann verwendet werden, wenn die Staatsregierung den beabsichtigten Erweiterungsbau ausführt. Kommen diese Stipendien zu ihrem Zwecke, dann ist die Breslauer Kunstgewerbeschule eine der reichstdotirten in dieser Art. *G. Sch.*

-u- ***Leipzig.*** Dem *Jahresbericht des Vereins „Kunstgewerbe-Museum" für 1896* zufolge wurde das Kunstgewerbe-Museum im neuen Prachtbau des Grassi-Museums am 9. Februar 1896 eröffnet. Dadurch konnten die Sammlungen, welche jahrelang in gedrängter Häufung ein wenig beachtetes Dasein geführt hatten, entfaltet und in der rechten Weise nutzbar gemacht werden. Mit der Eröffnung des neuen Heims ist die Mitgliederzahl des Vereins erheblich gestiegen. Mit Hilfe einer lebhaften Agitation gelang es, dieselbe im Laufe des Berichtsjahres bis auf 723 zu steigern. Das Anfang 1897 erschienene Adressbuch weist 750 Mitglieder auf. Das Interesse für die Vereinsbestrebungen wurde durch Veranstaltung von Vorträgen und Sonderausstellungen zu fördern gesucht. Fast das ganze Jahr standen zwei grosse Privatsammlungen dem Museum zur Verfügung. Herr Regierungsrat Dr. Demiani (Leipzig) stellte seine reiche Sammlung alter Zinnarbeiten aus, deren besonderer Wert in der Vereinigung der besten bekannten Werke des Edelzinngusses besteht. Neben dieser Ausstellung verlieh dem Museum nicht geringe Anziehungskraft die Majolikensammlung des Herrn Stadtrat Richard Zschille in Grossenhain, die in der Erlesenheit der Exemplare und in ihrer Mannigfaltigkeit einen vollständigen Überblick über die italienische Fayencekunst gestattet. Mit dem Beginn des Winterhalbjahrs sind kleinere wechselnde Ausstellungen zahlreicher aufeinander gefolgt. In dem neuen Hause forderte auch der Besitz des Museums eine durchgreifende Neuordnung. Bis Ablauf des Jahres konnte noch die Umordnung der keramischen Abteilung fertiggestellt werden. Allenthalben wurde auf eine straffere Systematisirung der Sammlungen Gewicht gelegt, die indessen noch nicht in allen Teilen durchgeführt werden konnte. Der Bestand der Sammlungen wurde im Berichtsjahre durch Erwerbungen sowohl wie durch Geschenke bedeutend vermehrt. Ebenso wurde der Bibliothek, die bisher sehr hinter den Sammlungen hatte zurücktreten müssen, in ihrem neuen geräumigen Heim besondere Aufmerksamkeit gewidmet, wodurch die Besucherzahl gegen frühere Jahre bedeutend stieg. Der von dem Verein unterhaltene Damenkursus entwickelte auch in dem Berichtsjahre eine lebhafte Thätigkeit, die ihm in den geräumigen und gut beleuchteten Atelierräumen des neuen Heims wesentlich erleichtert wurde. Die Osterausstellung legte ein sehr günstiges Zeugnis von seinem Streben und Können ab.

MUSEEN

-u- ***Bremen.*** Nach dem *Bericht über das Gewerbemuseum* für das Jahr 1896/97 hat sich die Behörde desselben während des Berichtsjahres vorzugsweise mit der von ihr zur Erweiterung der Anstalt beantragten Vergrösserung des Gebäudes beschäftigt. Unter Genehmigung dieses Antrages wurde zwar bereits in das Staatsbudget von 1896/97 eine erste Baurate von 50000 M. eingesetzt. Wegen später erfolgter Anregungen hinsichtlich einer besseren Verteilung der Räume und der Rücksichtnahme auf eine dem vorhandenen Gebäude entsprechende Fassade konnte jedoch dieser Betrag noch nicht zur Verwendung gelangen, sondern die Behörde war zur Prüfung und Begutachtung mehrfacher Abänderungspläne veranlasst. Eine weitere Entscheidung über das auszuführende Bauprojekt erfolgte sodann in der Bürgerschaftssitzung am 24. April 1897, womit auch, nach Zustimmung des Senats, die erhöhten Baukosten für den Erweiterungsbau genehmigt wurden. Die Behörde war ferner in der Lage, zum ersten Male aus der Stiftung für Kunsthandwerker die Zinsen zu bewilligen und satzungsgemäss Auftrag auf einen Gegenstand zur Ausführung in einer in Bremen neuen kunstgewerblichen Thätigkeit unter den angemeldeten Bewerbern zu erteilen. Die Ausführung war während der jüngsten kunstgewerblichen Weihnachtsausstellung im Gewerbehause ausgestellt und wurde als satzungsgemässe Gegenleistung dem Museum zum Eigentum überwiesen, wo sie bei dem künftigen Erweiterungsbau Verwendung finden wird. Die kunstgewerbliche Weihnachtsausstellung war Veranlassung, dass das Museum in vermehrter Weise in Anspruch genommen wurde. Die Ausstellung verursachte nicht nur eine grössere Anzahl von Auskünften, Ratschlägen und Zeichnungen, sondern auch die persönliche Dienstleistung der Angestellten. Zur Hebung der permanenten Ausstellung, welche seit Jahren nur schwache Beteiligung fand, und deren Raum längst für Gegenstände der Mustersammlung herangezogen werden musste, sind besondere Anstrengungen nicht gemacht worden. Neben Teilen der Mustersammlung wird hier eine ständige Ausstellung der Arbeiten der Gipsformerei und Versuchsanstalt unterhalten, sowie gelegentlich hervorragende Arbeiten des Bremer Kunstgewerbes und einzelne auswärtige Erzeugnisse zur Ausstellung gebracht. Die Vereinigung des Zeichenbureaus mit der Vorbildersammlung hat sich als besonders zweckmässig

erwiesen und trägt nicht unwesentlich dazu bei, den Verkehr mit den Gewerbetreibenden lebhaft und fruchtbar zu unterhalten. Die Aufträge auf Zeichnungen wurden mit 125 einzelnen Blättern erledigt.



Halle a. S. *Kunstgewerbeverein.* Der Kunstgewerbeverein beabsichtigt in der Zeit vom 17. bis 31. Oktober d. J. in den Räumen seiner kunstgewerblichen Sammlung eine heraldische Ausstellung zu veranstalten, um die Kenntnis der Heraldik, ihrer Gesetze und ihrer Formensprache zu fördern, ihre Bedeutung in früherer und ihre Anwendung in unserer Zeit vor Augen zu führen. Die Ausstellung soll Gegenstände des Kunstgewerbes aller Art, so weit sie heraldisch verziert sind, ferner Wappen, Siegel, Stempel, heraldische Kunstblätter, Bürgerzeichen und Buchwerke über Wappenkunde aus alter und neuer Zeit umfassen.

O. W. *Das Kunstgewerbe im Pariser Salon.* Wer das Kunstgewerbe auf den Pariser Kunstausstellungen studiren will, muss sich zunächst dem neugegründeten unabhängigen Salon auf dem Marsfelde zuwenden. Die Zulassung der Kunstindustrie zu den allgemeinen Kunstausstellungen war eine der Thaten dieses Salons, und obwohl der offizielle Salon in den Champs Elysées seinem rührigen Konkurrenten in der Eröffnung einer kunstgewerblichen Abteilung bald nachfolgte, blieb das Marsfeld doch bis heute der quantitativ und qualitativ bevorzugte Ausstellungsort für Goldschmiede, Bronzegiesser, Keramiker, Kunsttischler und andere Kunstindustrielle. Nur muss leider konstatirt werden, dass dem Aufschwunge, welchen die erste Berührung der französischen Kunstindustrie mit dem grossen Publikum erzeugte, nun eine Stagnation gefolgt ist. Die soliden Künstler, deren Werke in den Vorjahren eine gerechte Bewunderung erregt, stellen zwar noch immer aus, aber ihre Erfindungsgabe scheint sich erschöpft zu haben; sie bleiben im Kreise der bereits bekannten Motive. Unter den neu Hinzugekommenen aber sieht man keine wahren Künstler mehr; es sind zumeist schlecht maskirte Kaufleute, die der immer allgemeiner werdenden Geschmacksverderbnis Rechnung tragen und bemüht sind, die Entartung und den sensationellen „dernier cri“ der Malerei ins Kunstgewerbliche zu übertragen. — Der Lieblingsgegenstand dieser Ästhetik des Hässlichen, zu der man das Publikum erziehen möchte, sind bekanntlich Kröten: Kröten in Bronze, Silber und Zinn, Kröten in Porzellan und Steingut, Kröten als Thürklinken, Blumenvasen, Leuchter und Fontänen. Überlassen wir das Bewundern dieser durchaus grotesken Phantasien den Franzosen, und wenden wir uns den verdienstvollen Künstlern zu, welche die Aufmerksamkeit des Auslandes thatsächlich verdienen. Da sei vor allem *Carabin* genannt, als Holzschnitzer, Kunsttischler und Kunstschlosser gleich tüchtig, wie sein Nippsachen-Ständer beweist, ein phantasievolles Eckmöbel, das er für den Schauspieler Coquelin verfertigt. Seine „Danseuses“, grünpatinirte Bronzestatuettchen von Sängerinnen à la Loï Fuller sind sehr verwendbare Dekorationsobjekte, da sie überall wirkungsvoll angebracht werden können. Aufsehen erregen die massiven Porzellanarbeiten von *Chaplet,* die eine neue Auffassung und Behandlungsart dieses feinsten aller keramischen Stoffe darstellen. Auch *Dammouses* Fayence- und Steingutarbeiten werden viel bewundert, hauptsächlich wegen ihrer geschmackvollen Verzierung und Färbung, die der Bestimmung der Objekte sinnreich angepasst sind. — Die Glasarbeiten *Gallé's,* des Meisters von Nancy, sind heuer weniger interessant als in den Vorjahren: weder der Ehrenkelch für den Komponisten Massenet, noch das für die Herzogin von Chartres bestimmte Hochzeitsgeschenk sprechen besonders an. Man sagt, dass der phantasievolle Meister seine besten Arbeiter verloren habe. Recht verdienstvoll sind die geblasenen Glasarbeiten des Dresdeners *Karl Köpping:* sie sind so zart — meint der „Figaro“ — dass sie unter einem Blick zerbrechen zu können scheinen. Unter den Fenstermalereien sei der farbenprächtige „Frühling“ von *Carot* hervorgehoben; das umfangreiche Werk ist für das Rathaus von Perreux bestimmt. *E. Carrières* dekorative Teller und *Mandres* Email-Miniaturen sind wie alljährlich voll Geschmack. Aufsehen erregt eine Fayence-Kuppel von *P. Roche,* die durch metallische Reflexe in ihrer Wirkung erhöht wird. Unter den Metallarbeiten werden besonders V. Prouvés phantasievolle, skulpturenverzierte Thürklinken und ciselirte Gürtel bemerkt, unter den Buchbinderarbeiten *Meuniers* prunkvolle Ledereinbände und *R. Wieners* Ledermosaiken. — Die Kunstgewerbeausstellung im Industriepalast ist kleiner, aber imposant wegen der Kostbarkeit der Objekte. Welche Reichtümer birgt der eine Glasschrank, in dem *René Lalique* seine originellen, aus Perlen und Edelsteinen komponirten Blumen und Kammgriffe ausgestellt! Diese teils in ägyptischem, teils in byzantinischem Stil gearbeiteten Juwelierarbeiten bilden momentan das beliebteste Spielzeug der vornehmen Welt. Sehr modern als Zimmerdekoration



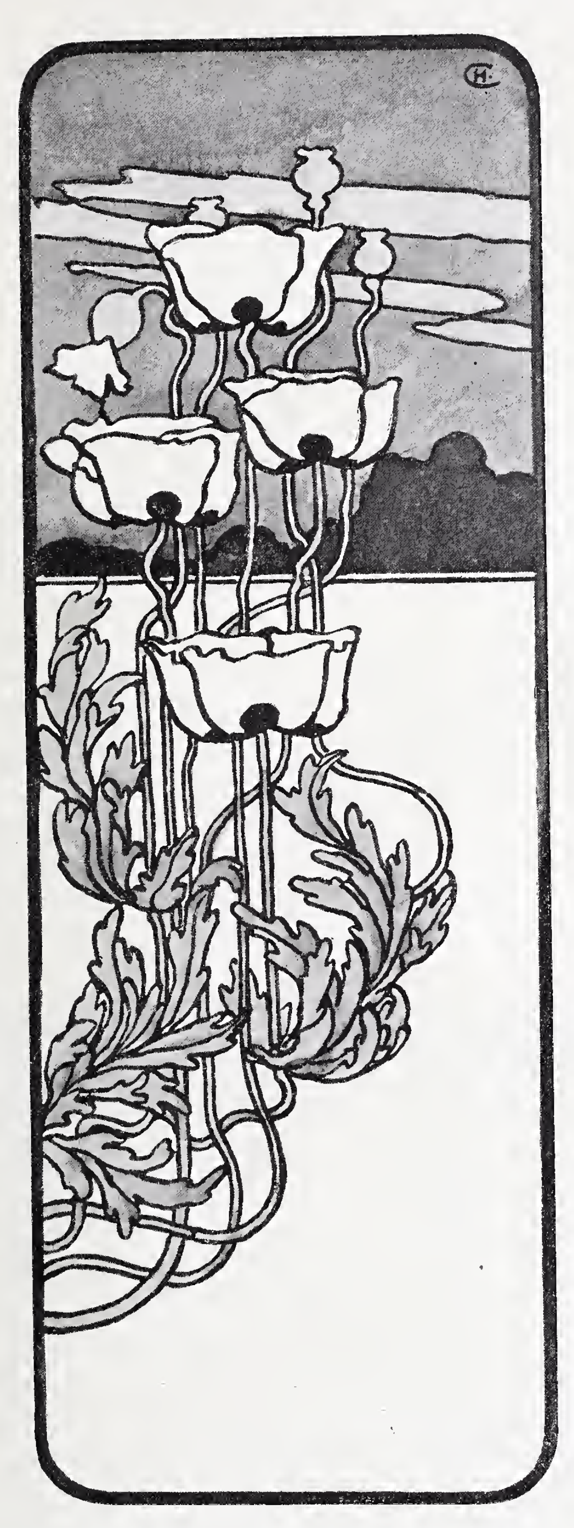
Entwurf zu einem Glasfenster in farbigem Opalescentglas von Maler HANS CHRISTIANSEN, Paris.

sind Metall- oder Holzmasken, die mit ihren ausgehöhlten Augen sehr lebendig wirken. Auf dem Marsfelde stellt *Fix-Masseau* vorzügliche Werke dieser Art aus; in den Elyseischen Feldern werden besonders die Masken *Amys* bemerkt. — Ein originell komponirtes Werk ist die kolossale Vase, welche die Handelskammer von Nantes dem Präsidenten Faure als Ehrengeschenk anzubieten gedenkt. Die plastischen Verzierungen derselben stellen die Loire dar, wie sie von ihren Zuflüssen bekränzt wird. Neben geschmackvollen Erzeugnissen des Kunsthandwerkes, wie *Georges Engrands* Juwelenkistchen, bemerkt man dekorative Spielereien von überraschendem künstlerischen Werte, wie *Emerys* „Traumstalaktiten“. Es ist dies ein für den Silberguss bestimmtes Relief, das eine Höhlenwand darstellt: in seltsam gewellten Formen tropfen da Stalaktiten herab, welche, näher betrachtet, sich als verschlungene Menschenfiguren entpuppen. Michel-Angeleske Gliederverrenkungen, aber eine wahrhaft bewunderungswürdige Phantasie. Mit *Moreau's* Rennpreis „Gladiator“ sei diese kurze Übersicht geschlossen: eine umfangreiche Blumenvase in leicht oxydirtem Silber, in Form einer Muschel, die ein kräftiger Flussgott und eine anmutige Nymphe emporheben.

WETTBEWERBE

Zur Erlangung von künstlerischen Entwürfen zu einem Plakat zum Zwecke von Reklame-Anschlägen der Kurstadt Baden bei Wien wird hiermit von der Kur-Kommission dieser Stadt ein *allgemeiner Wettbewerb* ausgeschrieben. Zur Beteiligung an diesem Wettbewerb werden die Künstler (Maler und Architekten) Österreich-Ungarns und Deutschlands eingeladen. Die Ausstattung und Grösse des Entwurfes bleibt dem Künstler überlassen und es wird nur verlangt, dass die Heilkraft der Schwefelthermen Badens in allegorischer Weise dargestellt und überdies das Plakat durch einige Ansichten von Kur-Objekten, sowie Landschaftsbilder des Helenenthales in entsprechender Gruppirung ausgestattet werde. Für den von der Jury als den besten bezeichneten Entwurf wird ein Preis von tausend Kronen ausgesetzt. Ausserdem behält sich die Kur-Kommission vor, weitere zwei als zunächst beste bezeichnete Entwürfe zu Preisen von je 200 Kronen anzukaufen. Mit der Zuerkennung der Preise gehen die Entwürfe in das volle und uneingeschränkte Eigentum der Kur-Kommission über, und erwirbt letztere das Recht der Reproduktion und Verwendung für Reklamezwecke und Affigirungen. Bezüglich der Grösse wird verlangt, dass die Aufschrift „Curstadt Baden bei Wien“ und das Wort „Schwefelthermen“ auf den an den Perrons der Bahnhöfe zu affigirenden Plakaten noch von den Coupé-Fenstern der Bahnzüge deutlich lesbar seien. Die mit einem Kennwort versehenen Entwürfe sind bis längstens 30. November d. J. an die Kur-Kommission von Baden bei Wien einzusenden und werden später einlangende Entwürfe nicht angenommen; den Entwürfen ist ein mit dem Kennwort signirtes versiegeltes Couvert, enthaltend Name und Adresse des Künstlers, beizuheften. Die Preis-Jury wurde aus nachfolgenden Herren gebildet: 1. Der Vorsitzende der Kur-Kommission. 2. Ein Vertreter der Künstler-Genossenschaft in Wien. 3. Herr Architekt Hans Peschl in Wien. 4. Herr Karl Probst, akadem. Maler in Wien. 5. Herr Dr. Hermann Rollett, Kustos des Stadtarchivs und Museums. 6. Herr Friedrich Rupprecht v. Virtsolog, Fabrikbesitzer in Baden. 7. Herr Dr. Carl Schwarz, Kurarzt in Baden.

Zur Anbahnung deutscher Nationalfeste hat sich ein Ausschuss gebildet, der in solchen Nationalfesten ein Mittel sieht zur weiteren Stärkung des Nationalgefühls, zur Kräftigung der Volksgesundheit, zur Hebung des bürgerlichen Gemeinsinns und zum Ausgleich socialer Gegensätze. Diese grossen Ziele wollen die Nationalfeste erreichen durch die Vorarbeiten zu den in etwa 5jährigen Zwischenräumen statt findenden Festen, durch das Vorbild, das sie geben und durch den Einfluss, den sie hiermit auf das Leben, Denken und Empfinden des Volkes gewinnen sollen. Der Inhalt der Verhandlungen der zur Förderung der Idee der Nationalfeste einberufenen Versammlungen, die weitere Klarlegung der vom Ausschuss für deutsche Nationalfeste angestrebten Ziele etc. werden in den vom Ausschusse im Verlag von R. Oldenbourg, München und Leipzig herausgegebenen „*Mitteilungen und Schriften des Ausschusses*“ bekannt gegeben, von denen bis jetzt drei Hefte erschienen sind. Von dem „Ausschusse für deutsche Nationalfeste“ wird nun ein Wettbewerb ausgeschrieben für ein einfarbiges Plakat, das thunlichst in verkleinerter Form zugleich als Sinnbild auf den Schrift- und Drucksachen, als Siegel, Stempel, Festzeichen und dergl. des Ausschusses Verwendung finden soll. 2. Das Plakat soll farbig sein und in künstlerischer Vollendung die Gedanken der deutschen Nationalfeste unmittelbar verständlich zum Ausdruck bringen. Dies ist mehr durch Bildwirkung als durch Schrift anzustreben. Da eine Herstellung in grossen Mengen beabsichtigt ist, so gilt möglichst einfache Vervielfältigungsweise bei geringster Kostspieligkeit als Vorzug. Die wesentlichen Bedingungen sind daher künstlerische Vollendung, klare, durch Bildwirkung erzielte Sprache, gleichzeitige Verwendung des Plakats oder eines Teiles des Plakats als Sinnbild. 3. Zur Teilnahme an diesem Wettbewerb sind alle deutschen Künstler des In- und Auslandes zugelassen, die deutsche Reichsbürger sind. 4. Zur Verteilung kommt ein einziger Preis von eintausend Mark für den besten zur Ausführung angenommenen Entwurf. Ist eine gleichzeitige Verwendung als Plakat und Sinnbild nicht möglich, so erhält der beste Entwurf zu einem Plakat 500 Mk., der beste Entwurf zu einem Sinnbild ebenfalls 500 Mk. Von einer Preisverteilung wird abgesehen, wenn kein Entwurf sich zur Ausführung eignen sollte. 5. Die Entwürfe des Plakats wie des Sinnbilds sind vollständig ausgeführt in Naturgrösse bis zum 15. Dezember 1897 dem Generalsekretariat für deutsche Nationalfeste, München, Galleriestrasse 15 einzureichen. Sie sind mit einem Stichwort zu versehen. Das gleiche Stichwort trägt der gesiegelte Briefumschlag, der den Namen und Wohnort des Künstlers enthält. 6. Das Preisgericht haben übernommen die Herren Künstler Professor von Lenbach-München, Professor Dill-München, Professor Kühl-Dresden; ferner der Abgeordnete von Schenckendorff-Görlitz, der Abgeordnete Dr. Henry Böttinger-Elberfeld und Hofrat Dr. Rolfs-München. 7. Die mit Preisen ausgezeichneten Entwürfe werden Eigentum des Ausschusses; die nicht ausgezeichneten gehen an die Bewerber zurück. 8. Alle auf die „deutschen Nationalfeste“, auf deren Ziele und auf die ihnen zu Grunde liegenden Gedanken bezüglichen Schriften sind durch den Buchhandel zu beziehen. (Es sind dies 1. E. v. Schenckendorff, Denkschrift über die Einrichtung deutscher Nationalfeste. Leipzig, Voigtländer. 80 Pfg. — und 2. die oben erwähnte Schrift: „Deutsche Nationalfeste.“ Mitteilungen und Schriften des Ausschusses. Heft 1, 2, 3 u. ff. München und Leipzig, Oldenbourg. Das Heft 70 Pfg.)

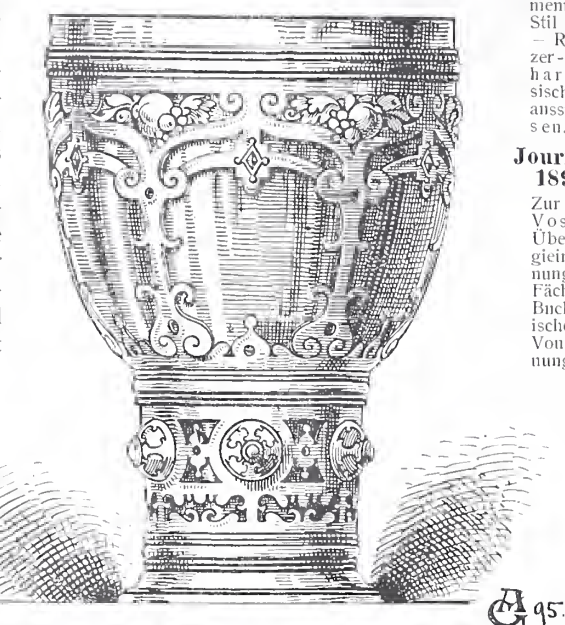


Entwurf zu einem Glasfenster in farbigem Opalescentglas
von Maler HANS CHRISTIANSEN, Paris.

ZU UNSERN BILDERN

Die Verwendung des amerikanischen Opalescentglases insbesondere bei Beleuchtungskörpern macht namentlich seit der Chicagoer Weltausstellung bei uns grosse Fortschritte. Auch bei Glasfenstern findet es mehr und mehr Anwendung. So waren auf der Münchener Kunstausstellung Fenster von Carl Ule in München ausgeführt zu sehen, der neben anderen in neuerer Zeit sich in solchen Verglasungen mehrfach versucht hat. In erster Linie verdienen aber die vom Kunstglaser Engelbrecht in Hamburg ausgeführten Arbeiten Beachtung. Derselbe versuchte schon lange vor Erfindung oder Bekanntwerden des amerikanischen Glases aus schadhaften, ungleich dicken und ungleich gefärbten, verbrannten und blinden Kathedral- und Antikgläsern, durch Bruchstücke von Butzen etc. die Eintönigkeit der geometrischen Muster in der Bleiverglasung zu heben, indem er ohne Anwendung von Malerei mit Hilfe solcher Gläser reichere Verglasungen mit farbig gut wirkenden Blumen und Ornamenten herstellte. Als Engelbrecht beim Besuch der Chicagoer Ausstellung dort nur in amerikanischen Werkstätten das so überaus prächtige amerikanische Opalescentglas und seine Verwendung kennen lernte, säumte er nicht, dieses Glas für seine Zwecke und zum Verkauf in Deutschland einzuführen. Sein Bestreben, die Bleiverglasung ohne Malerei zu einer wirklich künstlerischen Technik auszubilden, war von bestem Erfolge gekrönt. Bei seinen Arbeiten fand Engelbrecht durch das Zusammenarbeiten mit dem zur Zeit in Paris lebenden Maler Hans Christiansen wesentliche Förderung. Dieser junge Künstler, von dessen Hand die in diesem Hefte abgebildeten Entwürfe herrühren, versteht es in seinen Entwürfen sich ausserordentlich dem Material und der Technik anzupassen. Wenn man sich auch nicht verhehlen darf, dass die von Christiansen gewählten Vorwürfe ihre bestimmten Grenzen haben, so wird man ihm doch die Anerkennung zollen müssen, dass er Charakteristik in der Form und der Farbe der Technik und dem Material anzupassen verstanden hat. Die breite derbe Bleikontur gestattet keine kleinliche Zeichnung, ein darzustellender Gegenstand, sei es eine Pflanze, ein Himmel mit Wolken oder eine Figur müssen in dem für ihre Art oder ihre Bewegung allereinfachsten Charakter gezeichnet werden, immer mit Rücksicht auf die Technik, dann verlangen sie eine klare, flächenweise Behandlung der Farbe, ein Heraussuchen des Charakteristischen in der Natur des darzustellenden Gegenstandes wieder mit Rücksicht auf das Material. Es sind dies Grundprinzipien, welchen wir auch in der japanischen Kunst begegnen. Überall, wo Engelbrechtsche Arbeiten ausgestellt waren, im Marsfeld-Salon, in Kopenhagen, in Berlin, Dresden u. s. w. haben dieselben wegen ihrer Klarheit und künstlerischen Frische berechtigte Anerkennung gefunden. Ist es ja doch mit der Anfertigung eines Kartons von Künstlerhand, auch wenn der Künstler noch so sehr auf die Technik einzugehen versteht, nicht gethan. Vielmehr erfordert bei Herstellung der Bleiverglasungen die richtige Wahl der zu verwendenden Gläser ein richtiges künstlerisches Gefühl neben gutem Studium der Natur und hoher, technischer Fertigkeit. Muss doch die Bleilinie der Form genau folgen, wenn die Zeichnung richtig zum Ausdruck gebracht werden soll, und dieses erfordert genaue Arbeit und tüchtige Gesellen. Eine genaue Beschreibung der Technik wie des farbenprächtigen amerikanischen Glases würde hier zu weit führen. Nur so viel sei erwähnt, dass die Glastafeln ein- und mehrfarbig, durch verschiedene Stärke und Technik des Glasflusses von den zartesten Tönen in dunkelste Schatten übergehen, so dass man für die Wiedergabe grossblättriger Blumen und Blätter geeignetes Material hat. Für die Darstellung des Himmels in jeglicher Tagesstimmung giebt es die verschiedensten, geeigneten Nüancirungen, leichtrosa ins bläuliche übergehend, azurblau und violett ins tiefsblaue, blutrot ins orangefarbene und grünliche übergehend u. s. w.,

wobei der Phantasie ein grosser Spielraum gegeben, der richtigen Verwendung aber auch eine entsprechende Aufgabe gestellt ist. Ein sehr viel verwandtes Glas ist auch das sog. Draperieglas, mit muschelförmiger Oberfläche gegossenes Opalescentglas, wobei die Oberfläche durch Zusammenschieben der Masse mit geeigneten Instrumenten etc., während des Gusses Falten und tiefliegende Stellen erhält, so dass es zur Darstellung von Draperien, fliegenden Bändern und ähnlichem, sowie im ganzen als Muschel oft reizvolle Anwendung findet. Es muss natürlich künstlerisch geläutertem Geschmack und strenger Schulung anheim fallen, nicht über das richtige Mass bei Verwendung dieser Gläser bei stilisirten Naturformen hinauszugehen. Oft ist in letzter Zeit darin wohl des Guten zu viel geschehen, und es ist gar nicht genug anzuerkennen, wenn, wie dies Engelbrecht jetzt auch mehr in das Bereich seiner Versuche zieht, die reizvolle Wirkung der Gläser zur Belebung strengerer, mehr ornamental gehaltener Verglasungen benutzt wird. Vielleicht können wir später einmal Proben mustergültiger derartiger Arbeiten geben. Zu unseren Bildern selbst müssen wir nur noch bemerken, dass die Farbdrucktafel natürlich die lichtvolle Wirkung ebenso wenig wiedergeben kann, wie eine Beschreibung der Farben der in Tönen wiedergegebenen anderen Entwürfe eine genügende Vorstellung von der Erscheinung solcher Verglasungen geben kann.



Entwurf zu einem Becher aus grünem Glas mit Silber- oder Zinnfassung von A. Glaser, München.

ZEITSCHRIFTEN

Bayerische Gewerbezeitung. 1897. Nr. 15/16.

Die Hauptwerke des französischen Ornamentstichs vom Stil Louis XIII. bis zum Stil Louis XV. Von F. Back. (Forts.) – Rauchverhütende Feuerung von Schmelzer-Lauber in Nürnberg. Von L. Erhard. – Karl Hammer †. – Die Sächsisch-Thüringische Industrie- und Gewerbeausstellung zu Leipzig 1897. Von F. Hansen. (Forts.)

Journal für Buchdruckerkunst. 1897. Nr. 31–33.

Zur Geschichte der Zeitungen. Von A. Voss. – Vom unlauteren Wettbewerb. – Über Beleuchtung mit Bezug auf die Hygieine der Augen. – Die neuen Verordnungen für Buchdruckereien und verwandte Fächer. – Typo-Lithographie. – Das Buchgewerbe auf der Sächsisch-Thüringischen Industrie- und Gewerbeausstellung. Von O. Schlotke. – Über Preisberechnung. – Wann ist die lithographische Schnellpresse erfunden. – Vierzehn Quartseiten Predigt ohne den Buchstaben r.

Zeitschrift für Innendekoration. 1897. Septemberheft.

Fortschritte in der Möbelgestaltung. Von H. Schliepmann. – Über norwegische Webereien. – Moderne Kunstmöbel im Salon auf dem Marsfelde. – Altertümer in der Wohnung. Von K. Statsmann.

Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbe-Vereins. 1897. Heft 8.

Die dekorative Ausstattung des Münchener Justizpalastes. Von L. Gmelin. – Stuckirte Naturblumen. – Die Leinwandtapete von Tynecastle. – Der Einfluss der Frauen auf die Kunstindustrie.



Entwurf zu einem Glasfenster in farbigem Opalescentglas von Maler Hans Christiansen, Paris.

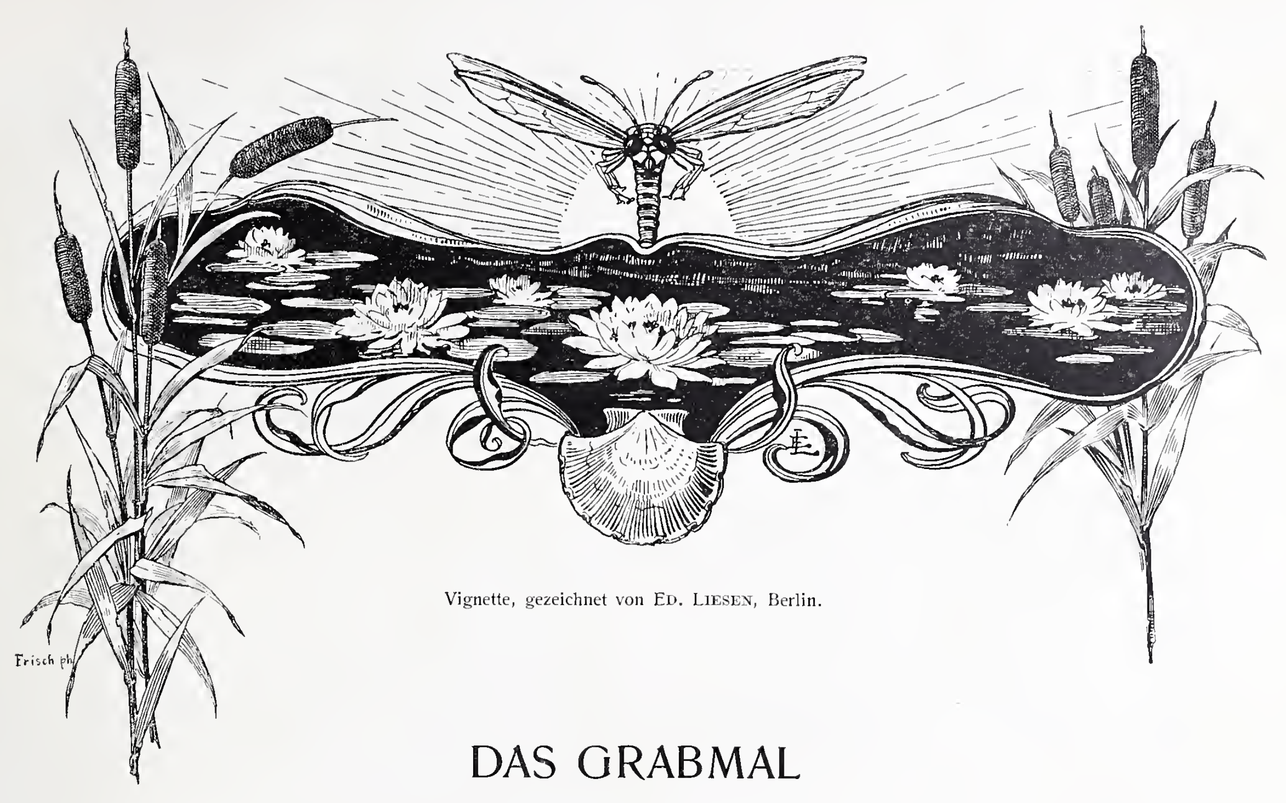
Herausgeber und für die Redaktion verantwortlich: Architekt *Karl Hoffacker* in Charlottenburg-Berlin.
Druck von *August Pries* in Leipzig.





Entwurf zu einem Glasfenster
für Ausführung in Opalescentglas von Maler Hans Christiansen in Paris

Verlag von Seemann & Co., Leipzig.



Vignette, gezeichnet von ED. LIESEN, Berlin.

DAS GRABMAL

VON *JULIUS LEISCHING*

II. Mittelalter. (Schluss.)

IN Italien nimmt das Wandgrab, teils als Nischengrab, teils als frei an der Mauer befestigtes Denkmal, eine Reihe der originellsten und schönsten Bildungen an. Aufbau und figuraler Schmuck gehen hier ihre eigenen, von der selbständigen Entwicklung der Architektur und Plastik vorgeschriebenen Wege. Die Vorstellung ist bewegter, ungleich lebhafter als in den gleichzeitigen nordischen Werken, sie ist, wenn man will, theatralisch.

Der Verstorbene wird auch in der italienischen Grabmalplastik auf ein Paradebett gelagert. Aber damit begnügt sich der Künstler nicht. Die Natur und der wirkliche Vorgang wird drastischer in Stein übertragen als bei uns, wenn auch nicht so abstossend, wie es der neuzeitigen Bildnerschule Italiens beliebt. Die Vorhänge des Paradebettes sind zurückgeschlagen, damit man den Toten sieht, nur dass Engel diesen Dienst leisten. Darüber thront in der Wandnische entweder der Entschlafene nochmals und zwar als Lebender, oder die Madonna mit dem Kinde nimmt die Mitte ein, während der Verstorbene sie anbetet, von seinen Heiligen ihr empfohlen. Letzteren Typus finden wir an einem Werke Arnolfo di Cambios, dem Grabmal des Kardinals de Braye († 1280) in San Domenico zu Orvieto. Auch wo so reiche Zuthaten nicht wiederkehren, z. B. an den römischen Kosmatengräbern, fehlen die trauernden und vorhanghaltenden Engelgestalten nicht. Sie gehören noch in der Renaissance Italiens zu den lieblichsten Zierden pompöser wie schlichter Grabmäler.

Ein Beispiel ersterer Art, wo der Verstorbene noch als Lebender über seinem eigenen Leichnam thront, ist die seltsame grosse Tomba del Re Roberto il Savio, † 1343 in Sta Chiaro zu Neapel, wo sich auch die anderen Gräber der Fürsten aus dem Hause der Anjou befinden. Über dem Sarkophag mit dem Bilde des Entseelten, den im Hintergrunde klagende Gestalten betrauern, haben Engel den Vorhang gelüftet. Säulen, ebenfalls mit zurückgezogenen Gardinen, umrahmen darüber die Nische, in deren Mitte die Majestät mit Krone und Scepter, in starrer Haltung und mit derben Gesichtszügen, aber in prächtigem Ornate auf dem Throne sitzt. Auch hier füllen andachtsvolle Gestalten, der Hofstaat einerseits, die Geistlichkeit andererseits, den Hintergrund.

Etwas älter ist eines der vielen Professorengräber Italiens, das des Rechtslehrers Cino de' Sinibaldi im Dome zu Pistoja (datirt 1337). Auch hier sehen wir den Professor nicht bloss am Sarkophag auf seinem Katheder und vor ihm die Schar der aufmerksam lauschenden Studenten, sondern in der darüber befindlichen Spitzbogennische noch einmal im Kreise der Hörer sitzend.

Tino di Camaino, ein Schüler Nicolò Pisanos,



Russischer Becher.

hat den Bischof Antonio d'Orso im Dom zu Florenz auf den Deckel seines Sarkophags, auf dem man überdies Maria erblickt, den Bischof ihrem Sohne empfehlend, gar als wirklich Verstorbenen, d. h. als Leiche gesetzt. Hier ist also die sonst übliche Anordnung gerade umgedreht.

Die häufige Darstellung Marias, des Heilands und seiner Jünger finden wir, in Italien früher als im Norden, auf zahlreichen Denkmälern, die eines intimeren, beziehungsreicheren Skulpturenschmuckes sonst entbehren mussten, oder auf Heiligengräbern. So hat Nicolò Pisano selbst wohl oder auch einer seiner Gehilfen das schöne Grabmal des heiligen Dominikus in S. Dominico zu Bologna mit der Madonna und mit den grossartigen Reliefs geschmückt, die in lebhafter Weise die Erweckung des gestürzten Reiters, das Wunder vom unverbrennbaren Buche und den Tod des Heiligen schildern.

Als Kaiser Heinrich VII. auf dem Zuge nach Siena 1315 gestorben war, schuf der eben erwähnte Tino im Auftrage der Pisaer das schöne, heute im Campo santo zu Pisa aufgestellte Grabmal des Luxemburgers. Auch hier sehen wir die Apostel. Aber die Anlage des Ganzen ist von anderer Art. Es ist ein auf Konsolen ruhendes Wandgrab. Auf vier aus der Mauer vorspringenden Konsolen, deren Zwischenfelder mit dem Kreuz und dem Adler geschmückt sind, liegt ein als Architrav gegliederter Unterbau, dessen Friesplatte die Inschrift trägt. Darauf ruht zwischen zwei Eckfiguren der Sarkophag, auf den das Bildnis des Entschlafenen gebettet ist. An der vorderen Sarkophagplatte stehen elf Apostel im Relief, durch einen Bogenfries voneinander getrennt. Der Kaiser selbst im reichverzierten Mantel, der die ganze Gestalt mit Ausnahme des charakteristischen Kopfes und der auf der Brust ruhenden Linken verhüllt, hat den Kopf durch ein Polster gehoben nach vorn gegen den Beschauer gewendet.

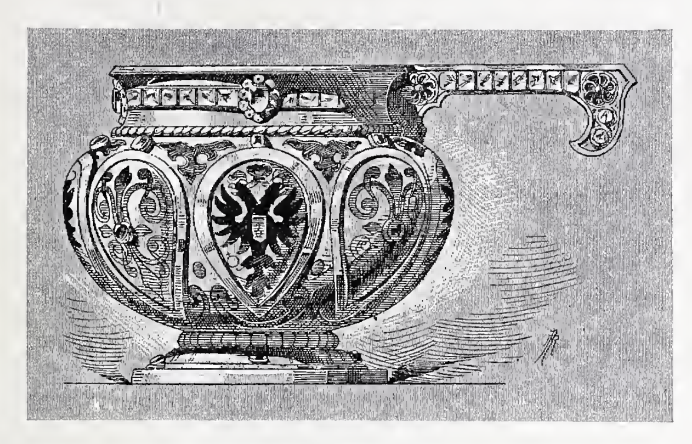
Diese Kopfhaltung wird in der Folge für die italienischen Grabmäler typisch und verhängnisvoll. Sie ist, an sich natürlicher als die steife gerade Stellung, durch die Schaffung von Wandgräbern, durch den Wunsch des Bildners die Hauptsache seines Werkes dem Beschauer zuzuneigen und auch schon durch das Emporrücken des ganzen Denkmals begründet und berechtigt.

Schlimmer ist es, wenn — und diese Neigung zeigen schon Grabfiguren des 14. Jahrhunderts — die ganze Gestalt des Verstorbenen nach vorn, d. h. eigentlich nach unten gedreht ist. Und noch schlimmer, wenn in Fortsetzung dieser Tendenz der Sargdeckel gleich schräg gestellt, beziehungsweise als Satteldach gebildet und der Tote also auf eine schiefe Ebene gelegt wird. So z. B. auch an der berühmten Arca S. Simeonis in Zara, 1380 von dem Goldschmied Francesco di Antonio gefertigt, der den Heiligen in liegender Gestalt auf die schräge Vorderfläche des Satteldaches gebreitet hat. Der Eindruck des Beängstigenden, den diese Anordnung unabweislich hervorruft, muss unkünstlerisch genannt werden, wenn er sich auch an hervorragenden Werken der Grabmalplastik findet, und er lässt sich durch den Wunsch, die auf allzuhohen Unterbau gelagerte Figur noch sichtbar zu machen, gewiss nicht rechtfertigen.

Diese Abart war auch in Frankreich nicht unbekannt. In der Kirche zu Chaloché befand sich bis zur Revolution das Grabmal eines Herrn Thibaut von



Russische Tasse.



Russische Tasse.

Mothefélon, auf dessen schräge Tumba nebst ihm sogar auch noch seine Gemahlin, sein Sohn und seine Schwiegertochter zu liegen kamen.

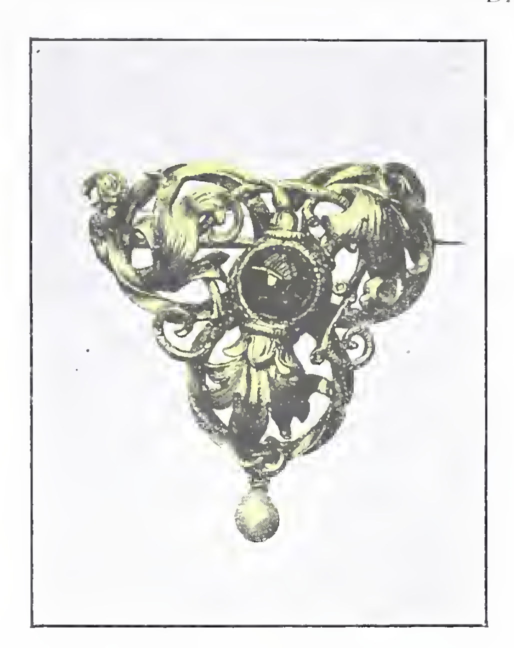
Doppelgräber waren überhaupt keine Seltenheit und schon frühzeitig in Gebrauch, wie wir am Denkmal Heinrich des Löwen sahen, wenn auch solche mit Einzelfiguren an Zahl bedeutend überwogen.

Bekannte Beispiele ersterer Art ausser den angeführten sind die des Grafen Gerhard von Geldern in der Stiftskirche zu Roermond, und solche mit drei Personen die Grabmäler des Grafen Ernst von Gleichen († 1264) mit seinen zwei Frauen im Erfurter Dom und des Grafen Johann von Wertheim (1407) mit seinen Frauen in der von ihm gestifteten Kirche zu Wertheim. Letzteres Denkmal ist ein stehendes Epitaphium, über dem sich an Stelle eines Baldachins ein gotischer Giebel mit Fialen an den Ecken aufbaut. Es gehört mit seinen vorzüglich gearbeiteten, fast ganz runden roten Sandsteinfiguren und dem würdigen Aufbau zu den besten deutschen Grabmälern des Mittelalters. Daran nicht genug, hat man dem Grafen in derselben Kirche noch ein zweites Epitaphium gewidmet, auf welchem er allein dargestellt ist.

Nicht immer wurden bloss Eheleute zusammen dargestellt. Der Kaiserin Anna († 1281), der letzten Gemahlin Kaiser Rudolf I., hat man — allerdings erst in gotischer Zeit im Dom zu Basel, wohin sie auf ihren Wunsch von Wien aus überführt wurde — einen Grabstein errichtet, der sie in ganzer Gestalt neben ihrem jüngsten Söhnchen Karl zeigt. Sie ruhen, jedes unter einem Spitzbogen auf Polstern liegend, nebeneinander. Das Kind, das schon wenige Wochen nach seiner Geburt gestorben, steht im weissen Hemdchen auf einem Löwen. Im Kloster Steinbach befand sich ein Grabstein, auf welchem auch Geschwister nebeneinander dargestellt sind. Es ist Sohn und Tochter des Grafen Schenk von Erbach, die beide in früher Jugend starben und hier in sehr anmutiger Weise mitsammen verewigt sind. Ein äusserst figurenreiches Denkmal befindet sich zu Neuchâtel in der Schweiz, 1372 vom Grafen Ludwig sich und den Seinigen errichtet. Hier stehen in einer Baldachinhalle nicht weniger als sieben lebensgrosse Bilder und drei Frauen beisammen.

In Erinnerung an das ursprüngliche Vorbild des Totenlagers wird in Deutschland wenigstens die Sitte, dem Kopf ein Polster unterzuschieben, lange beibehalten und mit umsomehr Berechtigung, je plastischer und porträtgetreuer das Hochrelief sich von der harten kalten Unterlage abhebt. Dabei stützen die Füsse des Mannes sich meist auf die niedergekauerte Gestalt eines Löwen als das Symbol der Stärke, die der Frau auf einen Hund, das Sinnbild der Treue. Seltener wird, wie beim Grabmal eines unbekannten Paares in der Liebfrauenkirche zu Frankfurt am Main, unter die vier Füsse ein löwenartiges Untier gelagert, welches zwei Körper aber nur einen gemeinschaftlichen Kopf hat, oder umgekehrt zwei, unter jeden Fuss eines Ritters ein anderes Tier, gebettet wie am Grabstein des unglücklichen Königs Günther von Schwarzburg im Frankfurter Dom.

Auch sonst weiss fortschreitendes Kunstgefühl und Können und nicht minder wohl wachsendes Selbstgefühl und Prunksucht des Künstlers und Bestellers selbst einfachere Werke der Grabplastik immer reicher und farbiger auszustatten. Die Tracht und Bewaffnung wird aufs genauste und liebevollste behandelt, auf die ähnliche Wiedergabe des Gesichts immer grösseres Gewicht gelegt, insbesondere im ausgehenden Mittelalter dem wachsenden Realismus des gotischen Stiles entsprechend. Dass es dem farbenfreudigen Mittelalter in vielen Fällen an reichster und wirkungsvoll abgestufter Bemalung seiner Grabsteine nicht gefehlt hat, bezeugen die zahlreich aufgefundenen Farbspuren und ganze bemalt erhaltene Denkmäler, die damit neuerdings den betrübenden Rückgang unseres künstlerischen Empfindens und unseres Farbensinnes schmerzlich fühlen lassen. Der Spitzbogen mit und ohne Fialen und Pfeilerchen fehlt auf besseren Epitaphien selten. Ja er wird häufig und sogar bei liegenden Platten zum Baldachin ausgebaut. Z. B. an dem sonst reizvollen Doppelgrabmale eines hessischen Landgrafen und seiner Gemahlin in der Elisabethkirche zu Marburg, das, an sich schon sehr reich in Hochrelief ausgeführt, mit betenden Nonnengestalten am Fussende und Engeln bei den Häuptern der Verstorbenen, diese unter mächtig vortretenden Baldachinen zeigt. Gleich daneben stehen noch fürstliche Einzelgräber mit derselben Anordnung der Baldachine über liegenden Rittergestalten. Eines der auffallendsten, freilich auch schönsten Beispiele dieser Art ist weiter die rotmarmorne Grabplatte des Kaisers Ludwig in der Frauenkirche zu München.



Gotische Brosche, oxydirt Silber und grünlich vergoldet, in der Mitte Granaten und Mondsteine. Ausgeführt vom Hofgoldschmied H. SCHAPER in Berlin.

Sie entstand in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zur Zeit der höchsten Prachtentfaltung des realistisch werdenden gotischen Stils und ist in der Mitte durch eine balkonartig vorspringende Platte in zwei Teile geteilt. In der oberen sitzt der Kaiser im vollen Ornat mit allen Zeichen seiner Würde auf dem breiten Thron. Engel halten einen Teppich hinter seinem Haupt. Im unteren Teil ist in perspektivischer Darstellung mit Fliesenboden und Wandteppieh ein Ritterpaar in lebhafter Unterhaltung zu sehen, bei welcher es sich angeblich um die Versöhnung Albrechts, des Mannes der Agnes Bernauer, mit seinem Vater Herzog Ernst handelt, der sie hatte ermorden lassen. Kaiser Friedrich IV., auf dem prachtvollen, noch späteren Grabmal in St. Stephan zu Wien, ruht in einer Bogenhalle, die sich über seinem Haupte aufthut. Die Überladung mit Kronen, Wappen und Getier ist gerade an dieser glänzendsten Leistung der Spätzeit sehr auffällig.

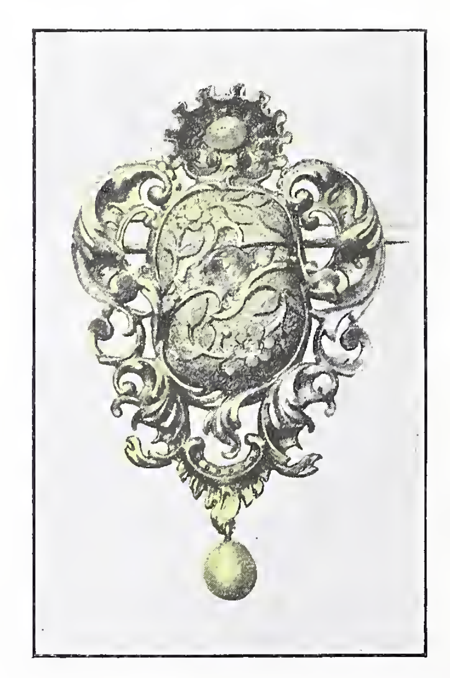
Die Anbringung liegender Baldachine muss ebenso widerspruchsvoll genannt werden wie das Stellen einer liegenden Figur auf eine Stütze, sei es ein Tier oder gar, wie man's auch findet, ein wirkliches Konsol. Die liegenden Grabbaldachine erinnern darin an die verwandte Anordnung jener kleinen Portalskulpturen, die der Bogenlaibung folgend samt Konsole und Baldachin aus der Senkrechten nach und nach beinahe in die Wagrechte übergehen. Man wird nicht als Ketzer verschrieen werden, wenn man weder das eine noch das andere schön findet. Denn der Baldachin ist die ausgezeichnetste Bekrönungsform für die Höhenentwickelung, und es widerstrebt seiner Natur, seiner Konstruktion und seinem ganzen Zierat in die Horizontale umgelegt zu werden.

Einfach und wirkungsvoll ist das Grabmal des Ritters Neidhart, früher fälschlich dem Sänger Neidhard Fuchs zugeschrieben, in Wien. Es ist an der südlichen Aussenseite des Stephansdomes in die Ecke der vorspringenden Westfront eingebaut. Hier liegt in stillem Winkel der heitere Gesellschafter Otto des Fröhlichen in leider stark verstümmelter Figur auf seiner Tumba, über der sich — von Konsolen und einer einzigen schlanken Säule getragen — ein spitzbogiger Aufbau erhebt.

Welch prachtvolle Formen aber die ganz freistehende Baldachintumba im hohen Mittelalter und gegen Ausgang desselben angenommen hat, sehen wir u. a. an einigen Beispielen des Domes zu Krakau und an den grossartigen Denkmälern der Scaliger zu Verona.

Freistehende eigentliche Baldachingräber scheinen nur für Einzelpersonen errichtet worden zu sein. Dafür ist es von Santa Maria antica zu Verona gleich ein ganzer Wald solcher hochragender Monumente, deren gewaltige von stärkstem Bewusstsein zeugende Höhenentwicklung die Aufstellung im Kirchinneren schon nicht mehr gestattet, sondern in die freie Luft hinausstrebt.

Schon das aus dem 12. Jahrhundert stammende Heldengedicht vom „Brutus von England“ schildert ein Grabmal, das man in Gestalt einer Reiterstatue aus Kupfer gegossen habe, in deren Hohlraum die Leiche gelegt worden sei. Letzteres klingt nicht sehr wahr-



Barock - Brosche, grüngold und matt, in der Mitte Rubinen mit quatre couleurs - Arbeit. Ausgeführt vom Hofgoldschmied H. SCHAPER in Berlin.



Cigarettendose; Silber vergoldet. Stil Louis XVI.

scheinlich und scheint romanhafte Zuthat zu sein. Eher glaubhaft aber ist die Behauptung, dass diese Reiterstatue auf einem Stadtthor von London aufgestellt worden ist. Es wäre dies ein sehr frühes Vorbild für die gleich kühnen, jedoch zweihundert Jahre jüngeren Denkmäler der Tyrannen von Verona.

Die Scaligergräber zu Verona bilden den Höhepunkt der mittelalterlichen Grabdenkmalform, und vielleicht nicht bloss der mittelalterlichen. In ihrer kühnen trotzigen Kraft scheinen sie allem Menschlichen, Sterblichen, aber auch allem Kirchlichen Hohn zu sprechen. Es ist die Verkörperung des unbändigen Selbstgefühls, das selbst im Tode alle Mitmenschen und was sie fesselt zu überragen geneigt ist. Damit hat sich zugleich die Herrschaft der italienischen Despoten das seltsamste Denkmal gesetzt, und man kann vielleicht nur bedauern, dass der Raum, weil allzu beschränkt, nicht gut dafür gewählt wurde.

Die Denkmäler des Can Grande della Scala († 1329) und Mastino II. († 1351) zeigen — bei ersterem noch halb als Nischengrab an die äussere Kirchenwand gerückt, dessen Dach aber überragend — ein eigenes Gebäude, in welchem der hoch emporgehobene Sarkophag und der sich darüber wölbende Baldachin auf Säulen ruht. Hier genügte es nicht mehr, die Figur des Verstorbenen bloss so wie früher auf dem Sarkophage ruhend darzustellen, hier musste man ihn ausserdem — wiederum als Lebenden — hoch oben als Krönung daraufstellen. Aber nicht wie sonst patriarchalisch oder majestätisch thronend vom Hofstaat umgeben, sondern als Feldherrn und Despoten zu Pferde, frei und allein, der Oberste im Tode wie im Leben.

Nirgends sonst spricht sich der Zug des italienischen Gewaltherrschers, der vom Söldnerführer sich zum Stadttyrannen emporgearbeitet hat, so deutlich aus.

Das grossartigste und bekannteste, das Grab Can Signorios (1375) übertrifft bei gleicher Grundlage seine Vorgänger durch Reichtum und Pracht noch bei weitem. Während Mastino sich mit viereckiger Basis begnügen musste, wird das Denkmal San Signorios über dem Achteck erbaut und giebt allen möglichen Zuthaten, sitzenden und stehenden Figuren, Gittern u. s. f. Raum zu ihrer fast zu üppigen Entfaltung. Hier haben die christlichen Helden, die streitbaren Heiligen Quirinus, Georg, Martin und Valentin, auch Sigismund und Ludwig IX. sich zum Schmuck des Unterbaus hergeben müssen. Am Oberbau fehlen auch die christlichen Tugenden nicht. Sie alle überragt aber wiederum das den Gipfel bildende Reiterbild, ein Vorbild für die späteren Reiterdenkmäler der Renaissance. Schon das kürzlich hier abgebildete prächtige, aber ruhigere Denkmal des Sarego in S. Anastasia zu Verona stellt den Reiter zwar wiederum auf den Sarkophag, aber nicht als Dekoration in unnahbare Höhe, sondern als Hauptsache und Mittelpunkt in bequeme Sehweite.

Es giebt vielleicht nur zwei christliche Monumente, die sich an Kühnheit und Geschlossenheit der Form, an Originalität und Reichtum mit diesem hätten messen können: das Grabmal Maximilian I. und Michel Angelos Entwurf für Papst Julius II. — beiden aber war es beschieden, unvollendet und in unglücklichster Aufstellung ein trauriger Torso zu bleiben, während Can Signorio seinen Willen durchzusetzen verstand.

In gewissem Sinne übertroffen wurde es etwa nur von dem gewaltigen Grabmal, das Johanna II. sich und ihrem königlichen Bruder Ladislaus 1414 in S. Giovanni a Carbonara zu Neapel errichten liess. Darauf



Handleuchter; Silber vergoldet. Stil Louis XVI.

sieht man den König erst inmitten seiner Familie, dann darüber als Entseelten auf dem Sarkophag und schliesslich noch zum dritten Mal als obersten Abschluss auch zu Pferde. Diese Mannigfaltigkeit liess sich kaum mehr überbieten.

Von den Denkmälern der Krakauer Kathedrale ist das nach einem Modell von Veit Stoss ausgeführte Grabmal des Jagellonen Kasimir IV. noch im reinsten gotischen Stile gehalten. Der König im Ornat liegt auf dem Sarkophag, dessen Wandflächen mit zahlreichen Figuren geschmückt sind, Leidtragenden, die den Schmerz des ganzen Volkes darstellen. Der auf acht Marmorsäulen sich darüber wölbende Baldachin ist ausserordentlich einfach und edel, das Ganze gerade deshalb sehr wirkungsvoll.

Wirkt hier gerade die Ruhe des architektonischen Aufbaus im angenehmsten Gegensatz zu dem unruhigen Skulpturenschmuck, so überwiegt doch letzterer in der Mehrzahl der Fälle, insbesondere in den Werken des 15. Jahrhunderts. Der Bildhauer kann sich gar nicht mehr genug thun. Legendarische und genrehafte Darstellungen, kurz das Beiwerk siegt über die Person des Bestatteten, der höchstens ihren Mittelpunkt bildet. Der Grabstein soll etwas „sagen“; seine Lebhaftigkeit entspricht der Bewegung der Geister im ausgehenden Mittelalter.

Noch sehr behaglich wirkt dieser Realismus z. B. am Grabstein des blindgeborenen Organisten Conrad Paumann († 1476) in der Münchener Frauenkirche, auf welchem wir den Meister, dessen Blindheit sehr drastisch wiedergegeben ist, auf einer Schossorgel spielen sehen, von Musikinstrumenten aller Art umgeben.

Viel pathetischer stellt sich das Denkmal Oswalds von Saeben († 1465) in Kloster Neustift dar. Über dem auf einem Löwen andächtig knieenden Ritter erhebt sich ein reich dekorirter Altar mit Gottvater in der Mitte, welcher den Heiland am Kreuze hält. Unter Baldachinen stehen an den Ecken vier heilige Frauen auf Konsolen. Christliche Symbole und Engel, die das Wappen und Spruchbänder halten, vervollständigen das vorzüglich gearbeitete, aber allzu überladene Marmorwerk.

Die Mehrzahl der bemalten und unbemalten Grabsteine ist aus Sandstein gefertigt. Doch finden sich schon in früherer Zeit auch solche aus Stuck und gebranntem Thon. So die hochinteressante reichbemalte Tumba des Minnesingers Heinrich IV. von Breslau († 1290) daselbst in der Kreuzkirche mit reichem figuralem Schmuck, den trauernden Verwandten und Priestern.

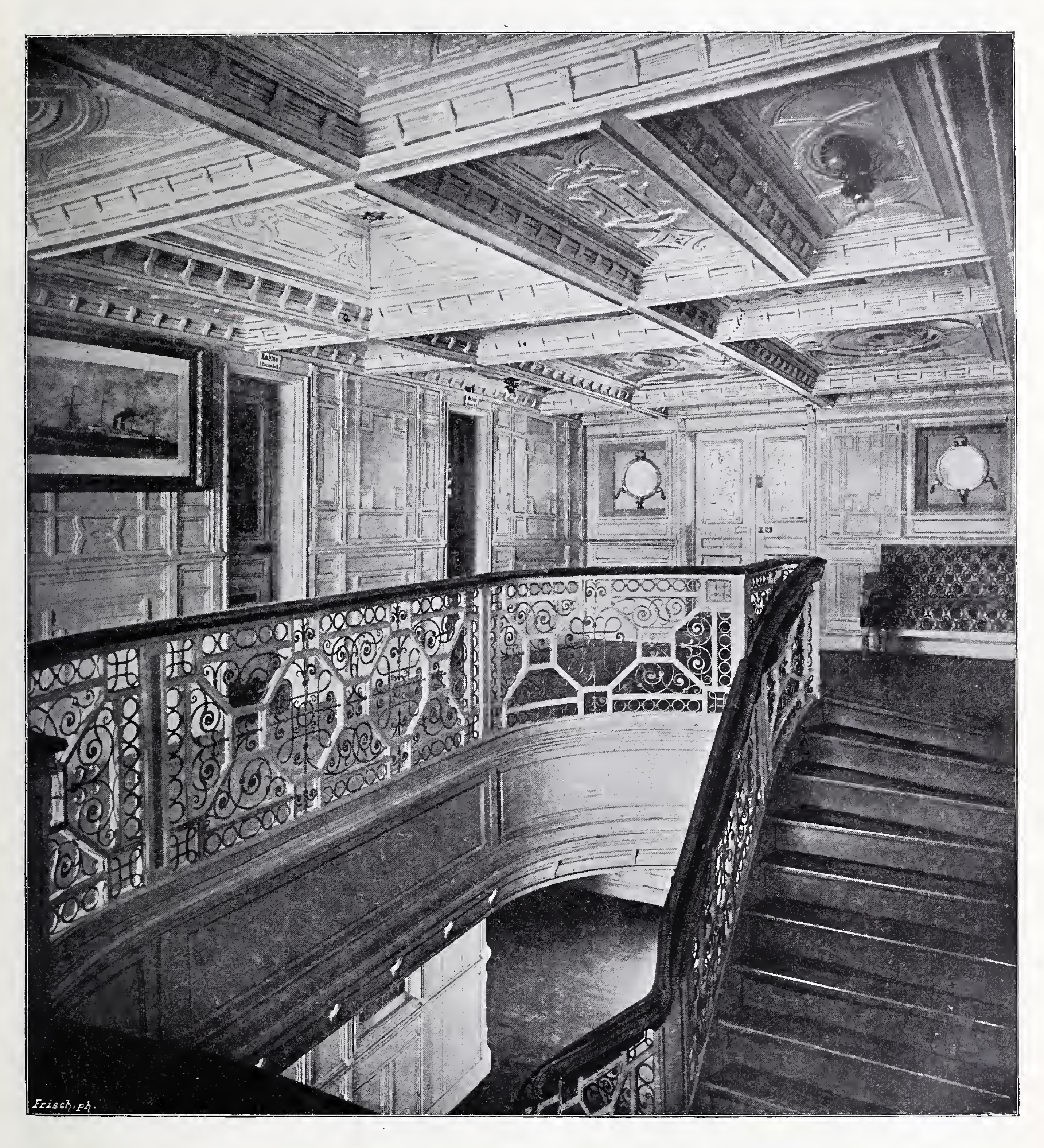
Dass Metallplatten, Messing und Bronze, seit früher Zeit nicht minder gern als Stein Verwendung fanden, wurde schon erwähnt. Doch hatte diese Sitte während des 13. und 14. Jahrhunderts abgenommen und war erst gegen Ende des fünfzehnten wieder in Aufnahme gekommen. Die grössten Triumphe feierte die Bronzegrabplatte erst in der Renaissance, wenngleich ganz hervorragende Erzgussarbeiten wie die berühmten Grabmäler König Heinrich III. und der Königin Eleonora im Chor der Westminsterabtei zeigen, wie sehr man sich hie und da schon am Ende des 13. Jahrhunderts darauf verstanden hat. An ihnen bewährte sich die Meisterschaft eines Goldschmiedes, William Torrells, der für einen Italiener gehalten wird. Die Grabmale des schwarzen Prinzen († 1376) und das Doppeldenkmal Richard II. und seiner Gemahlin Anna von Böhmen sind in vergoldeter Bronze ausgeführt.

Je mehr wir uns nun dem Ende des 15. Jahrhunderts nähern, um so ähnlicher werden die Darstellungen der Grabplatten den Gedächtnisaltären. Der Verstorbene wird zur Nebenfigur und häufig, wie erwähnt, anbetend vor einer Kreuzigungsgruppe oder vor Heiligen dargestellt, von seinen Angehörigen umgeben. Dann werden die Heiligen in grösserem Massstab angefertigt, der Tote und die Seinen nach alter Überlieferung viel kleiner, in bescheideneren Dimensionen. Dass man die vier Mörder eines Getöteten auf dessen Grabstein in Bild und Namensunterschrift verewigt, dürfte eine Ausnahme sein.

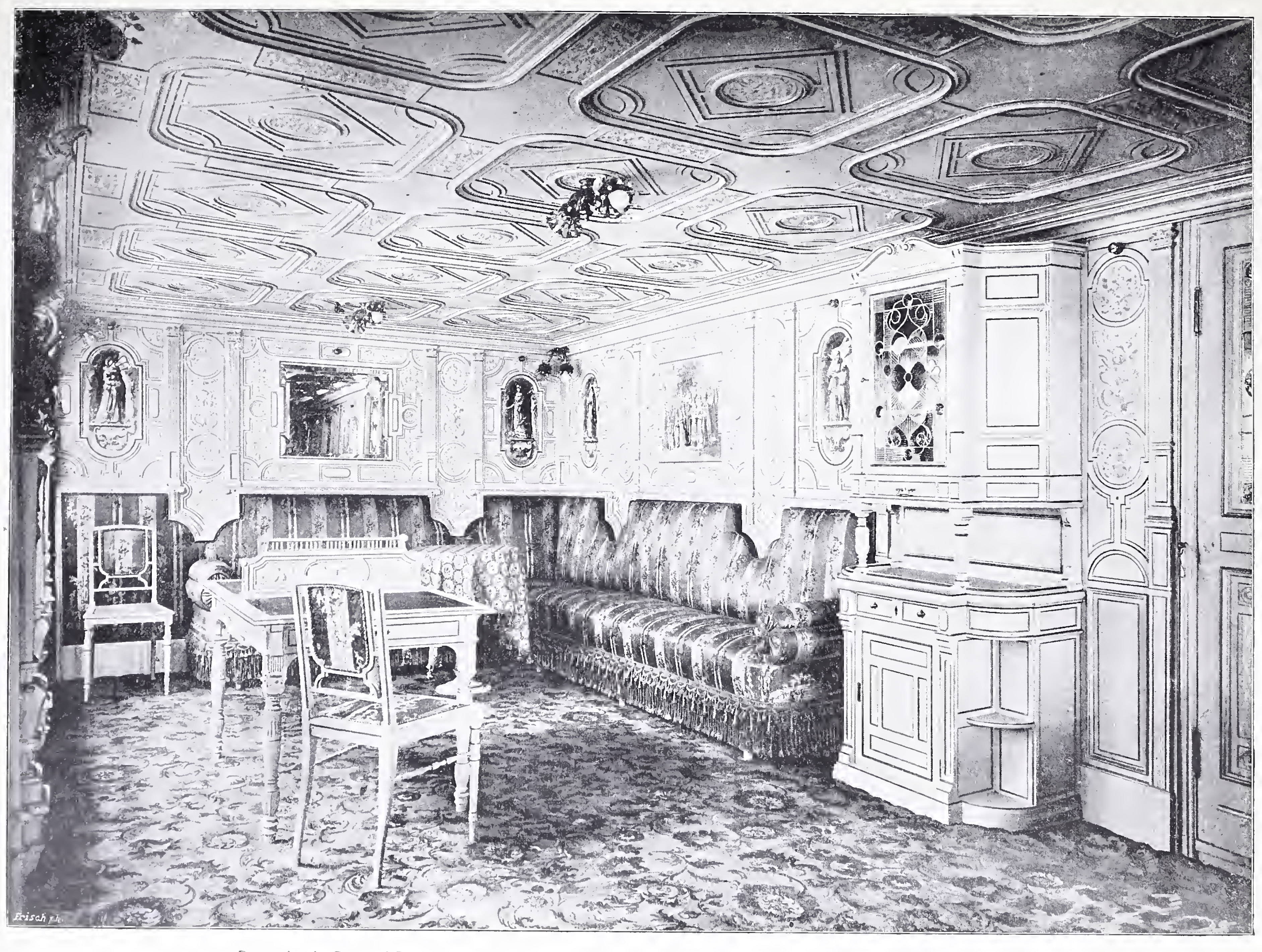
Als der Raum in den Kirchen durch die immer zahlreicheren und grösseren Grabmäler zu beschränkt wird, denkt man daran, sie nicht mehr horizontal anzubringen, sondern an den Wänden aufrecht einzumauern. Sie sind nicht immer in unmittelbarster Nähe des eigentlichen Grabes, daher oft nur Gedächtnistafeln. Ihrer erhielten sich sehr viele. Und der Ehrgeiz, im Tode durch des Künstlers Hand verewigt zu sein, lässt den Wunsch rege werden, sich schon bei Lebzeiten ein Denkmal anfertigen zu lassen.

Aber nicht jeder ist in der Lage, sich überhaupt ein solches zu vergönnen. Die Ärmeren begnügen sich daher mit einer Denktafel aus Stein oder nur aus Holz, die ebenfalls in der Kirche ihren bescheidenen Platz beansprucht. Diese hölzernen Epitaphien werden bemalt, und dass auch sie in der Folge immer verschwenderischer und kostspieliger ausgestattet werden, beweist die Bestimmung des Nürnberger Rates, dass kein Totenschild oder Scheibe mehr als drei Gulden kosten soll.

Solche Totenschilde in Wappenform, oft in reicher Holzschnitzerei polychromirt oder in Lederplastik ausgeführt, hatten die Ritterbürtigen, insbesondere die Mitglieder der Ritterorden, ausser ihren eigentlichen Grabdenkmälern und zwar meist über denselben schon seit dem 14. Jahrhundert anbringen lassen. Bei der Leichenfeier der Kaiser wurden alle Wappen ihrer Länder an dem Katafalk befestigt und dann zur Erinnerung aufbewahrt. Die Zünfte halten noch heute an dieser Sitte fest, deren eingehendere Besprechung aber über den Rahmen dieser Betrachtung hinausgeht.



Treppenhaus des Post- und Passagierdampfers „Bremen“ des Norddeutschen Lloyd, ausgeführt in der Möbelfabrik J. C. Pfaff, Berlin.



Damensalon des Post- und Passagierdampfers „Bremen“ des Norddeutschen Lloyd, ausgeführt in der Möbelfabrik von J. C. Pfaff, Berlin.





Berlin. *Im Verein für deutsches Kunstgewerbe* in Berlin hielt am 22. September Herr Prof. E. Doepler d. J. einen Vortrag über: Kunstgewerbliches von Stockholm und der nordischen Ausstellung. Redner sprach zunächst über die Stadt Stockholm und ihre kunstgewerblichen Schätze, namentlich die im Schloss befindliche Armrüstkammer und Gewandkammer, sowie das Reichsmuseum. Von den Baulichkeiten der nordischen Ausstellung wirke das Hauptgebäude nicht gerade vorteilhaft, dagegen sei das Gebäude der Hausindustrie, sowie in stilistischer Beziehung das biologische Museum beachtenswert. Von den Ausstellungsgegenständen interessiren besonders die Keramik, die Textilindustrie und die Buchbinder- und Buchdruckererzeugnisse. Das Kunstgewerbe ist nicht zusammengefasst, sondern bei den einzelnen Gruppen verteilt, trotzdem macht diese Ausstellung gewissermassen einen mehr kunstgewerblichen Eindruck als andere durch das Hinzutreten der Hausindustrie, deren Erzeugnisse mehr nach der kunstgewerblichen Seite neigen. Nach einer eingehenden Schilderung der Leistungen der obengenannten Gruppen fasste der Redner den Eindruck der Ausstellung dahin zusammen, dass auf den Gebieten der Keramik, Gobelinweberei und Stickerei, Buchdruckerei und Buchbinderei eine grosse Zahl ganz hervorragender Arbeiten zu verzeichnen sind, die ihren Herstellern und dem Lande, in dem sie entstanden, Ehre zu machen voll berechtigt sind. Im weiteren Verlauf der Sitzung sprach Herr Architekt Anton Gleichauf über: Die Aluminiumbronze in der Schmiedekunst. Die Aluminiumbronze ist eine Legirung von 95 Teilen Kupfer und 5 Teilen Aluminium, die ausser einer schönen Goldglanzfarbe eine vortreffliche Schmiedbarkeit besitzt, die der des Eisens nicht nachsteht. Ein wesentlicher Vorzug ist ferner die Widerstandsfähigkeit des Metalles gegen die Oxydation. Leider lässt sich die Bronze nicht schweissen, so dass beim Zusammensetzen einzelner Teile zum Nieten und vor allem zum Löten gegriffen werden muss. Ein in neuerer Zeit auf dem Markt erschienenes Metall, welches ähnliche Eigenschaften wie die Bronze aufzuweisen hat, dabei aber um ein Drittel billiger im Preis ist, ist das Duranametall, eine Legirung von nicht bekannter Zusammensetzung. Aus diesem Metall walzt die Firma L. Mannstaedt & Co. ihre bisher aus Eisen hergestellten Profil- und Zierleisten, die bei Gegenständen des Innenausbaues, wie Kamineinrichtungen, Beleuchtungsgegenständen, das konstruktive Gerippe abgeben. Der Zug nach echter reiner, allerdings auch prächtiger Wirkung bei unseren besseren Neubauten, hat diese beiden glanzvoll schimmernden Metalle rasch zu einer vielseitigen Verwendung gelangen lassen. Um die Einführung der Aluminiumbronze hat sich besonders die Firma Schulz & Holdefleiss verdient gemacht. Redner führte auch eine Reihe grösserer Bauten auf, unter anderem das Reichsgericht, das Reichstagsgebäude etc., bei deren Ausschmückung die Aluminiumbronze die weitgehendste Verwendung gefunden. Erläutert war der Vortrag durch eine Ausstellung von Schmiedearbeiten aus Aluminiumbronze und überschmiedeter Bronze von den Herren Schulz & Holdefleiss, Ed. Puls u. a. *Fl.*



-u- **Berlin.** *Dem Jahresbericht der Königl. Kunstgewerbeschule* für das Schuljahr 1896/97 entnehmen wir folgendes: Für das Kopfzeichnen nach der Natur, das bisher nur nebenbei im Anschluss an das figürliche Gipszeichnen hatte betrieben werden können, wurde vom November 1896 ab eine eigene Abendklasse eingerichtet unter der Leitung des Professors Henseler, an dessen Stelle der Maler Dannenberg die Gipszeichenklasse übernahm. Mit Beginn des Sommerquartals wurde eine neue Fachklasse für figürliches Modelliren unter Leitung des Professors Manzel eröffnet, wofür gleichzeitig die Abendklasse für Aktmodelliren fortfiel. Professor Messel schied aus dem Lehrkörper und wurde in der Fachklasse für architektonisches Zeichnen durch Baumeister Rieth ersetzt. Als neue Mitglieder traten ferner Baumeister Schaede und Maler Dannenberg ein. Während der grossen Ferien wurde der Maler Homolka zur Teilnahme an den Arbeiten des Professors Meurer nach Rom entsandt. Der Stipendienfonds erhielt durch ein von dem ehemaligen Fabrikbesitzer W. Borchert gestiftetes Vermächtnis einen namhaften Zuwachs. Der Fonds für Staatsaufträge wurde durch die Ausstattung des Ministerial-Sitzungszimmers im neuen Landtagsgebäude fortgesetzt in Anspruch genommen. Im Wintersemester 1896/97 nahmen teil am Tagesunterricht 340 Schüler, am Abendunterricht 647 Schüler, im Sommerquartal 1897: 275 bezw. 444 Schüler.

⊙ **Hanau.** *Dem Jahresbericht der Kgl. Zeichenakademie* für 1896/97 entnehmen wir, dass die Anstalt in diesem Zeitraum von 239 Schülern und 33 Schülerinnen besucht worden ist. Dabei ist besonders die Zunahme an älteren Schülern bemerkenswert, die sich als Gehilfen eine letzte Ausbildung erwerben wollen. Obwohl die Akademie seit 1889 wieder ausschliesslich Fachschule für die in Hanau heimische Juwelier- und Edelmetallindustrie ist, wird den Schülerinnen auch Gelegenheit geboten, sich im Kunststicken,



Kopfleiste, gezeichnet von Maler H. CHRISTIANSEN, Paris.

im Musterzeichnen und im Malen für kunstgewerbliche Techniken auszubilden. Der Staatszuschuss für die Unterhaltung der Anstalt betrug 69740 M., die Einnahmen aus Schulgeldern beliefen sich auf 10700 M., zusammen 80440 M. Dagegen betrugen die Ausgaben 84300 M.

-u- ***Cassel.*** Nach dem *Jahresbericht der Gewerblichen Zeichen- und Kunstgewerbeschule* für das Schuljahr 1896/97 haben im Laufe des Berichtsjahres im Lehrerpersonal der Anstalt mehrfache Veränderungen stattgefunden. Die von Jahr zu Jahr steigende Schülerzahl des Tagesunterrichtes machte eine Teilung der Klasse für Dekorationsmaler erforderlich. Der zur Deckung der Unterrichtskosten von Staat und Stadt zu gleichen Teilen geleistete Zuschuss wuchs von 6475 M. im Schuljahr 1880/81 auf je 18714 M. im Schuljahr 1896/97. Ausserdem hatte der Staat für Lehrmittel die Summe von 1854 M. für 1896/97 bewilligt. Neun Schüler wurden auf Grund von Zeugnissen über hervorragende Leistungen zum sog. Künstlerexamen, d. h. zur erleichterten Prüfung für Einjährig-Freiwillige zugelassen. Wie aus einer Zusammenstellung der Schülerzahl hervorgeht, ist im Berichtsjahre die Schülerzahl der Anstalt (790 gegen 885 in 1895/96) zurückgegangen. Dieser Rückgang erklärt sich durch die Errichtung der in denselben Räumen untergebrachten und unter derselben Leitung stehenden Königl. Baugewerkschule. Diese wurde im Oktober 1896 eröffnet, und schon vorher war bestimmt worden, dass damit auch die Tages-Fachklasse für Bauhandwerker aufgelöst werden solle.



Füllung, gezeichnet von Maler H. CHRISTIANSEN, Paris.

MUSEEN

-u- ***Lübeck.*** Nach dem *Bericht des Gewerbemuseums über das Jahr 1896* wurden die Arbeiten einer gänzlichen Neuordnung des Museums zum Abschluss gebracht. Durch die neuangefertigten Separatkataloge war es möglich, alle alten Bezeichnungen und Numerirungen zu entfernen, sowie alle noch vorhandenen Irrtümer klar zu stellen. Auch das Versicherungs-Inventarium konnte auf diese Weise einer sorgfältigen Kontrolle unterzogen werden. Gleichzeitig wurde eine Anzahl minderwertiger oder in den Rahmen des Museums nicht gehöriger Objekte ganz ausgeschieden und teils der Gewerbeschule, teils dem Museum Lübeckischer Kunst- und Kulturgeschichte zur Verfügung gestellt. Der dadurch gewonnene Raum genügte aber nur für kurze Zeit, und man ist jetzt schon wieder fast am Ende der Raumausnutzung angekommen. Ein neuer „Führer“ giebt auf 7½ Seiten eingehenderen Aufschluss über die Neuaufstellung der Gegenstände und Gruppen. Der Konservator des Museums war bemüht, durch Vorträge die gesammelten Objekte zur Belehrung der Gewerbetreibenden und zur Erhöhung des allgemeinen Interesses vorzuführen. Trotz aller aufgewandten Mühe gelang es hingegen nicht, die „Gewerbliche Vorbildersammlung“ allgemeiner nutzbar zu machen. Der Besuch nahm mehr und mehr ab und die Sammlung wird jetzt so gut wie gar nicht benutzt. Gegen Ende des Berichtsjahres erfolgte die Begründung einer Plakatsammlung. Die Gewerbegesellschaft bewilligte wie im Vorjahre 250 M. für Ankäufe.

-u- ***Kaiserslautern.*** Nach dem Bericht des *Pfälzischen Gewerbemuseums* für die Jahre 1894—1896 ist der Neubau des Lehrgebäudes für den Gesamtunterricht der als Kreisanstalt mit dem Pfälzischen Gewerbemuseum im Zusammenhang stehenden Kgl. Kreisbauschule und der mit ihr ver-



Füllung, gezeichnet von Maler H. CHRISTIANSEN, Paris.

bundenen gewerblichen Fachschulen und Lehrwerkstätten im November 1895 in Gebrauch genommen worden. Dadurch ist das Museum selbst in seinem Hochparterregeschoss und den Souterrainräumen entlastet und für das Bureau, Patentbureau, Zeichen-Atelier und den Kopirsaal frei. Damit hat die definitive Gestaltung der Heimstätten für das Gesamtinstitut einen Abschluss auf längere Zeit gefunden. Der Bericht erörtert sodann kurz die Durchführung der Arbeiten zur Bayer. Landesausstellung in Nürnberg, so weit sie sich auf die Pfalz und besonders auf die Teilnahme des Pfälzischen Gewerbemuseums erstrecken. Das Museum dürfte sich während der Berichtsperiode allseitigster Unterstützung erfreuen. Das unangreifbare Stammvermögen stellte sich zu Ende des Jahres 1896 auf 245212,86 M. gegen 236212,86 M. im Jahre 1893. Die regelmässigen Jahresbeiträge des Kreises betrugen 6000 M., während der vom Bayer. Minister des Innern gewährte Staatszuschuss jährlich 10000 M. betrug. Zugleich benutzt das Staatsministerium das Institut zur Vermittelung von Mitteilungen an Interessenten in der Pfalz, um dieselben über Fragen industrieller, gewerblicher und handelspolitischer Art aufzuklären. Die Sammlungen sowie die Bibliothek wurden in der Berichtsperiode erheblich vermehrt und die Benutzung der Bibliothek durch die Drucklegung eines Katalogs wesentlich erleichtert. Das Auskunfts- und Patentbureau enthält die Sammlung der deutschen Patentschriften aller Klassen, die Patentrolle, das Patentblatt, das Verzeichnis der erteilten Warenzeichen, die Patentgesetze aller Patentstaaten, Fachschriften und Adressbücher. Dies Informationsmaterial lag für alle Interessenten zur Einsichtnahme offen auf, und es ist bemerkenswert, dass selbst Techniker und mit dem Ausarbeiten der Patent-Unterlagen Erfahrene vor dem Einreichen ihrer Gesuche beim Patentamt sich behufs Prüfung ihrer Sache an das Bureau wandten. Unter den schriftlichen Ausarbeitungen betanden sich Gutachten für Landgerichte der Pfalz und pfälzische Firmen auf dem Gebiete des gewerblichen Rechtsschutzes. Neben dieser der speciellen Pflege des Patentbureaus obliegenden Thätigkeit erteilt das Gewerbemuseum auch Auskunft aller Art, so weit sich solche auf Anfragen über Gewerbe- und Industrieverhältnisse, Bezugsquellen von Rohmaterialien, Halbfabrikanten und fertigen Erzeugnissen beziehen. Durch die Verlegung der Unterrichtsräume in den Neubau der Kreisbaugewerkschule konnte der permanenten Ausstellung ein grosser Parterresaal eingeräumt werden, und es haben bereits mehrere pfälzische Firmen, welche nicht in der Lage sind, in Läden ihre Erzeugnisse auszustellen, diese Gelegenheit benutzt, einem grösseren Publikum ihre Produkte vorzuführen. Die Ateliers sollen dazu dienen, für die Gewerbetreibenden die Herstellung von Skizzen, Entwürfen, Detailzeichnungen, von Modellen und Mustern zu gewerblichen und kunstgewerblichen Arbeiten zu übernehmen, ihnen bei ihren Arbeiten mit Rat und Korrektur im Kopirsaal an die Hand zu gehen, sowie die selbständige Ausführung von Kunstarbeiten zu übernehmen. Schliesslich hat das Gewerbemuseum auch in der Berichtsperiode wieder versucht, durch Wandervorträge und Wanderausstellungen den Bestrebungen der gewerblichen Korporationen in den verschiedenen Richtungen derselben Förderung und Unterstützung zu bringen.

-u- ***Troppau.*** Nach dem *Jahresbericht des Kaiser Franz Josef-Museums für Kunst und Gewerbe* für 1896 brachte das erste Jahr im neuen Museumsgebäude eine Reihe von grösseren Kunstausstellungen. Die von der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens veranstaltete Ausstellung, welche mit der Eröffnung des Museums verbunden war, währte bis zum 15. Januar 1896. In den Monaten April und Mai bewerkstelligte hierauf das Kuratorium eine Ausstellung von Gemälden aus schlesischem Privatbesitz. Nach Schluss derselben sandten mehrere Wiener Künstler Bilder ein, so dass der Gemälde-Ausstellungssaal des Museums während des ganzen Sommers nicht geschlossen werden brauchte. Am 1. September konnte das Kuratorium 60 neuere Gemälde aus dem Privatbesitz des Fürsten von und zu Liechtenstein zur öffentlichen Ausstellung bringen. Auch gelang es, in der Zeit vom 8. Dezember 1896 bis 11. Februar 1897 die hervorragendsten Mitglieder der Münchener Secession zur Beteiligung an einer Ausstellung zu gewinnen. Ausser diesen grösseren Ausstellungen wurden auch kleinere Sonderausstellungen veranstaltet, die vorwiegend dem kunstgewerblichen Gebiete angehörten. Ferner bewerkstelligte das Museum über die Sonntage kleinere Ausstellungen, die den Zweck verfolgten, das Publikum mit den Abbildungswerken der Bibliothek vertraut zu machen. Die Sammlungen konnten bei den beschränkten Mitteln des Museums nicht in der Weise erweitert werden, wie es eine systematische und zielbewusste Vermehrung verlangt hätte. Dagegen erfuhren die Sammlungen durch Schenkungen eine namhafte Erweiterung, wie das Museum auch durch die leihweise Überlassung wertvoller Objekte auf Zeit wesentlich gefördert wurde. Eine wichtige Ergänzung erhielt das Museum durch Einrichtung und Eröffnung der Bibliothek im März des Berichtsjahres. Der Besuch der Bibliothek war besonders für das erste Jahr ihres Bestehens ein zufriedenstellender. Wie im Vorjahre, so fanden auch im Berichtsjahre korporative Besuche des Museums statt durch Genossenschaften und Schulen aus Bennisch, Freiberg, Friedek, Jägerndorf, Mähr.-Ostrau, Würbenthal, ebenso hielt der Kustos des Museums öffentliche Führungen durch die Sammlungen des Museums und die Ausstellungen ab. Der Besuch des mit dem Museum verbundenen offenen Zeichensaales zeigte eine bedeutende Zunahme gegenüber früheren Jahren.

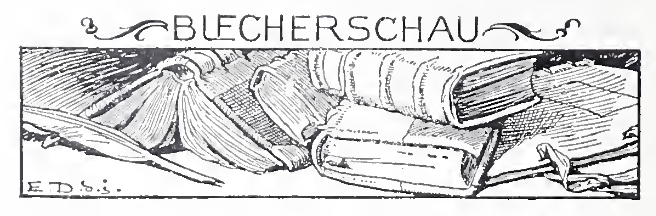
WETTBEWERBE

-u- Ein *Preisausschreiben für künstlerisch ausgeführte Postkarten aus dem Königreich Sachsen* erlässt das sächsische Ministerium des Innern. Postkarten mit Bildern entsprechen einem weit verbreiteten Bedürfnisse, sind aber zumeist mit minderwertigem Bilderschmucke versehen. Das Ministerium ist der Ansicht, dass die Bild-Postkarten eine günstige Gelegenheit zur Anwendung volkstümlicher Kunst, sowie zur Pflege der Liebe zum Heimatslande darbieten, und hat daher zur Förderung dieses kunstgewerblichen Zweiges 12 Preise von je 50 M. und 12 Preise von je 25 M. für die 24 besten Originalentwürfe zu Künstler-Postkarten ausgesetzt. Die einfarbigen oder mehrfarbigen Bilder dürfen nur darstellen: Landschaften oder Ortschaften aus dem Königreich Sachsen, volkstümliche Bauten, Volkstrachten oder Volksbräuche aus dem Königreich Sachsen. Vielbesuchte Orte und Gegenden sind zu bevorzugen. Als Beispiele werden angeführt: Bautzen, Pleissenburg zu Leipzig, wendisches Osterreiten, Ostermorgen auf dem Gottesacker zu Herrnhut, Voigtländische Mädchen, Leipziger Fischerstechen, Bauernhof in Goppeln, Schloss Purscheustein, Kirche St. Thekla bei Leipzig. Berechtigt zur Teilnahme an dem Preisbewerbe sind nur Personen, die ihren Wohnsitz in Sachsen haben. Die Entwürfe sind doppelt so gross wie Reichspostkarten ohne irgend ein Kennzeichen des Urhebers (dessen Name und Wohnort in verschlossenem Umschlag beizufügen ist) bis zum 1. Dezember 1897 bei der Kanzlei des Ministeriums des Innern einzureichen. Nichtpreisgekrönte, aber zur Vervielfältigung geeignete Entwürfe können für das Sammelwerk „Künstler-Postkarten mit Bildern aus dem Sachsenlande“ angekauft werden.

-u- Wie wir dem „Moniteur des Expositions, organe de l'exposition de 1900“ entnehmen, hat die „*Union centrale des arts décoratifs*“ in Paris unter den französischen Künstlern und Kunstgewerbetreibenden einen *Wettbewerb um kunstgewerbliche Original-Gegenstände* der verschiedensten Gattungen ausgeschrieben, welche unter dem Namen der Erfinder auf der Weltausstellung 1900 zur Ausstellung gelangen sollen. Dem Preisgericht ist für Preise die Summe von 30000 Fr. zur Verfügung gestellt worden. Die „Union“ hofft, dass die Höhe der Preise und die Hoffnung, diese Kunstwerke von den Kunstgewerbe-Museen angekauft zu sehen, eine grosse Zahl Künstler und Kunstgewerbetreibende ermutigen wird, an dem Wettbewerb teilzunehmen.

-u- Der *Kunstgewerbeverein Pforzheim* beabsichtigt, auf dem Wege einer allgemeinen Konkurrenz eine grössere Anzahl geschmackvoller Entwürfe zu modernen Gold- und Juwelenschmuckgegenständen sowie Kleingeräten aller Art für Gold, Silber und Stahl zu erwerben. Einlieferungen von Entwürfen sind bis 10. Dezember 1897 franko an das Bureau des Kunstgewerbevereins zu richten. Gewünscht werden Entwürfe nicht allein für feinen Juwelenschmuck, sondern ebenso sehr für feine und mittelfeine, sogenannte montirte Goldschmiedearbeiten aller modernen Artikel für den deutschen und ausländischen Markt geeignet; auch Entwürfe für billigere Herstellungsweise bestimmt, sind willkommen. In Bezug auf Kleingeräte ist hauptsächlich auf Entwürfe für Dosen, Bonbonnieren, Feuerzeuge, Flacons, Rauchgarnituren etc. etc. Bedacht zu nehmen, während auf grössere Stücke nicht reflektirt wird. Die Zeichnungen oder Modelle sind in natürlicher Grösse und in einer Darstellungsart zu halten, welche Form- und Farbenverteilung klar erkennen lässt, so dass event. ohne Schwierigkeit danach gearbeitet werden kann. Jeder Entwurf ist auf besonderem Blatt, mit Preis und Motto versehen, nebst verschlossenem Briefumschlag, welcher aussen das betr. Motto trägt und die genaue Adresse des Einsenders enthält, einzusenden. Das Preisgericht besteht aus dem Vorstand des Vereins. Die ausgewählten und angekauften Entwürfe werden unbeschränktes Eigentum des Kunstgewerbevereins Pforzheim, welcher sich freies Verfügungsrecht darüber vorbehält. Das Porto für die zurückgehenden Entwürfe zahlt der Verein.

BÜCHERSCHAU



Der Paramentenschatz im historischen Museum zu Bern in Wort und Bild. Im Auftrag der Aufsichtskommission des Museums verfasst von *Jakob Stammler*, Pfarrer in Bern. Bern, Druck und Kommissionsverlag von K. J. Wyss, 1896.

Den Kern des Bernischen Paramentenschatzes, der neben einigen kirchlichen Metallgeräten kostbare Textilarbeiten vom 13. Jahrhundert ab umfasst, bildet der alte Kirchenschatz des St. Vincenzmünsters. Dazu kam noch im 15. Jahrhundert ein Teil der Beute, welche die Schweizer in den Schlachten bei Grandson und Murten 1476 Karl dem Kühnen von Burgund abgenommen hatten. Die erbeuteten Stücke: Wandteppiche, Reiterstandarten und Gewänder wurden zumeist zu Kirchenzierden verwandt, da man damals in der Verwendung kostbarer Stoffe für geistliche und weltliche Zwecke noch keinen Unterschied machte. Im 16. Jahrhundert wurde sodann der Schatz noch erweitert durch Beute des italienischen Feldzuges von 1512, sowie durch Bestände säkularisirter Kirchengüter (Lausanne, Königsfelden), die nach Bern überführt wurden. Für einen grossen Teil des auf diese Weise zusammengekommenen Schatzes lässt sich noch die Herkunft und der ursprüngliche Besitzer nachweisen. Der prächtige Trajansteppich, eine genaue Nachbildung verlorengegangener Wandgemälde, die Rogier von der Weyden 1436 für einen Saal im Rathause zu Brüssel malte, und der Dreikönigeteppich, beide um die Mitte des 15. Jahrhunderts in einer niederländischen Wirkerei angefertigt, wurden vom Bischofe Georg von Saluces der Kathedrale in Lausanne geschenkt. Die Cäsarenteppiche, ein Geschenk Karls des Kühnen an seinen General Wilhelm de la Baume, sind wahrscheinlich im Burgundischen Kriege als Beutestücke nach Lausanne und von da nach Bern gekommen. Die einzelnen Stücke dieser wertvollen Sammlung werden vom Verfasser einer eingehenden musterhaften Besprechung unterzogen, die durch zahlreiche Abbildungen unterstützt wird. Als zweckmässige Einführung dient eine Übersicht über Stoff und Form der Kirchenparamente und eine kurze Darlegung der Entstehung des Schatzes.

Bg.

Rée, Dr. **Paul Johannes**, *Bayerisches Gewerbemuseum.* Katalog der Bibliothek. Bücherverzeichnis und Schlagwortkatalog. Nürnberg, Bayer. Gewerbemuseum (C. Schray), 1897. 8⁰. VI, 722 Seiten.

Gedruckte Kataloge von Specialbibliotheken sind stets willkommen. Sie dienen nicht nur ihrem eigentlichen Zwecke, den Bestand einer bestimmten Bibliothek vorzuführen, sondern sie sind bei guter Anordnung meist auch ein brauchbares bibliographisches Hilfsmittel, das über die Litteratur eines Specialfaches — in mehr oder weniger beschränkter Form — schnell orientirt. Dazu ist naturgemäss notwendig,

dass der Katalog ausser der Aufführung der Büchertitel in alphabetischer Anordnung auch in systematischer Übersicht den Bestand geordnet bietet. Rée lässt aus diesem Grunde dem „Bücherverzeichnis“ einen „Schlagwortkatalog“ folgen, der „darüber Auskunft giebt, in welchen Büchern der Bibliothek sich etwas über einen bestimmten Gegenstand Schlagwortkatalog sehr wohl den systematischen vertreten, ja er bietet so bedeutende Vorteile, dass wir ihn unter keinen Umständen missen, dass wir vielmehr allen ähnlichen Bibliotheken ein solches Verzeichnis nach Réeschem Muster dringend empfehlen möchten. Büchereien von Museen, besonders von Gewerbemuseen, haben weit mehr, als andere,



Entwurf zu einem Fayence-Plattenuntersatz von Maler H. HAASE, Hamburg.

findet“. Dieser Schlagwortkatalog ist das Wesentliche, Wichtige und Neue der Réeschen Arbeit. Eine grosse Anzahl von Stichproben, die sie vornahm, haben ihn als zuverlässig und erschöpfend erscheinen lassen. In ihm sind nicht nur die Bücher an sich, sondern dankenswerterweise auch einzelne Aufsätze und Teile zusammenfassender Werke berücksichtigt worden. Bei dem verhältnismässig geringen Umfange der Bibliothek — ca. 7000 Werke — kann dieser mit einem Publikum zu rechnen, das mit wissenschaftlichen Arbeiten und dem wissenschaftlichen Apparate wenig vertraut ist. Ein Katalog in systematischer Anordnung bietet ihm nach meinen Erfahrungen oft unüberwindliche Schwierigkeiten, der Beamte ist gezwungen einzuspringen und nachzuhelfen. Diese Zeitvergeudung verhindert der Réesche Schlagwortkatalog. Aus ihm wird auch der Ungewandteste das ihm Dienliche schnell herausfinden infolge der ausser-



Randleiste, gezeichnet von Ed. Liesen, Berlin.

ordentlichen Reichhaltigkeit der Schlagwörter. Zunächst mag dieser Schlagwortkatalog auch den systematischen mit ersetzen. Bei umfangreicheren Bibliotheken würde dieser allerdings neben jenem sich als notwendig erweisen, da sonst das Zusammensuchen der Litteratur über ein umfassenderes Gebiet oder eine bestimmte Zeit zu umständlich würde. Bei dem mit grosser Sorgfalt ausgearbeiteten Bücherverzeichnisse, dem ersten Teile des Katalogs, sei besonders hervorgehoben, dass Rée durch zahlreiche Überweisungen das Auffinden eines Buches mit zweifelhaftem Titel sehr erleichtert hat. Um einige Punkte zu erwähnen, die nicht eigentlich mit dem Kataloge zu thun haben, so halte ich die alphabetische Aufstellung der Bücher bei dem Umfange der Bibliothek des Gewerbemuseums ohne jede Einteilung nach Fächern für die unbedingt richtigste und bequemste. Dagegen ist die gesonderte Signirung nach drei Formaten nach meinen Erfahrungen unpraktisch und wird um so unbrauchbarer, je mehr der Bücherbestand anwächst. Ebenso wenig praktisch halte ich die von Rée erfundene Methode der Numerirung. Es gehört ein sehr gewandter und gut eingearbeiter Diener dazu, der dieses System unfehlbar beherrscht, bei dem z. B. Nr. 1503 ns zwischen Nr. 1503 an und Nr. 1503 ao steht.

Dr. F. Fuhse.

Zetzsche, *Anleitung zur Anwendung stilgerechter Formen auf dem Gebiete der Kunstschlosserei.* Mit 109 Abbildungen. Preis 1,60 M. Verlag von Otto Elsner, Berlin.

Der Zweck des Buches ist, das Interesse der Kunsthandwerker für Stilfragen wachzurufen und an der Hand einer knapp gefassten Abhandlung der speciell auf dem Gebiete der Kunstschmiedearbeiten in den verschiedenen Stilperioden auftretenden Formgebungen das Verständnis zu fördern, mit dem der ausübende Handwerker seine eigenen Schöpfungen durchdringen soll. Da der Handwerker einesteils nicht die Gelegenheit hat, sich die oft sehr kostspieligen Vorlagenwerke aus dem einschlägigen Gebiete zu verschaffen, andererseits doch meist nicht diejenige Vorbildung besitzt, die ihn dazu befähigt, aus solchen Werken mit Nutzen sich das für ihn Notwendige betreffs des Stilistischen herauszuziehen, zumal der beigefügte Text oft gar nicht diese Fragen berührt; aus allen diesen Gründen will das durch geeignete Illustrationsbeispiele bereicherte Werkchen in knapper Form dem Handwerker an die Hand gehen. Freilich, wo nicht das nötige Gefühl für Formen und deren Bedeutung vorhanden ist, wird auch trotz aller klaren Beispiele und deren leicht fasslicher Gegenüberstellung des Stilgefühl sich nicht entwickeln lassen. Trotzdem wird das Werkchen, zumal der geringe Preis die Anschaffung eigentlich jedem ermöglicht, in den Werkstätten nur fördernd wirken.

Ist die Absicht dieses Werkchens lediglich die, erziehend zu wirken und dem gedankenlosen Arbeiten entgegenzuarbeiten, so ist der Zweck des im Verlage von Otto Maier in Ravensburg erschienenen Sammelwerkes ausgeführter Schmiedeeisenarbeiten ein wesentlich anderer.

Moderne Kunstschmiede-Arbeiten. Eine Sammlung ausgeführter praktischer Arbeiten aus dem Gebiete der Kunstschlosserei. Mit Gewichtsangaben, Preisberechnungen und technischen Erläuterungen. Herausgegeben von *J. Feller* und *Bogus* in *Düsseldorf.* 10 Lieferungen à 1,80 M.

Die Verfasser wollen ihre eigenen „Kunstschöpfungen“ weiteren Kreisen der Fachgenossen in Wort und Bild zugängig machen. Da die Verfasser ausser der Angabe der Eisendimensionen und Gewichtsberechnung, womit sie offenbar den Fachgenossen es recht bequem machen wollen, namentlich solchen, die weder zeichnen noch rechnen können, auch die Preise für die ausgeführten, in Lichtdruck reproduzirten Arbeiten angeben, so darf man zunächst die Publikation wesentlich als Preisliste der Düsseldorfer Firma ansehen. Bei der Publikationswut der heutigen Zeit fragt man sich oft, warum alles, was auf Bestellung hin heutzutage das Licht erblickt, auch immer gerade publizirt werden muss, und warum man eine solche Publikation gerade als „ein Ereignis für alle Schlosser, Schmiede und Architekten“ ansehen soll. Es ist doch etwas anderes, ob eine Arbeit vom rein geschäftlichen Standpunkt aus kritisch betrachtet wird, oder ob man an dieselbe den Massstab der Mustergültigkeit für andere anlegen muss. Mögen immerhin die publizirten Arbeiten wesentlich besser sein als viele der uns in letzter Zeit in ähnlichen Publikationen vorgelegten, ob dieselben so bildend auf den Geschmack und das Stilgefühl wirken werden, wie dies der Verfasser des erstgenannten Leitfadens mit diesem bezweckt, muss füglich bezweifelt werden. *H.*

Die Glocken im Herzogtum Anhalt. Ein Beitrag zur Geschichte und Altertumskunde Anhalts und zur allgemeinen Glockenkunde. Von *Friedrich Winfried Schubart*, Prediger in Ballenstedt a. H. Mit über 300 Abbildungen, gezeichnet von W. Peters. Dessau 1896. Verlagsbuchhandlung von Paul Baumann.

Zu den Gebieten wissenschaftlicher Forschung, denen man gleich steinigen Äckern nur unter mühsamer Arbeit und harter Entsagung Früchte abzuringen vermag, gehört die Glockenkunde. Wer nur einmal auf Ringen und Leitern sich zu diesen hochwohnenden Erzgebilden hingewunden hat, vermag die Arbeit des umfangreichen Werkes zu würdigen, das die schon beträchtliche Litteratur dieses Gebietes um einen wertvollen Beitrag vermehrt. Die Erforschung der

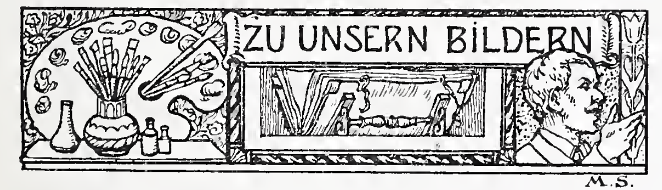


Randleiste, gezeichnet von Maler J. Diez, München.

Glocken eines bestimmten Landstriches, wie sie hier vorgenommen worden ist, liefert nicht nur durch die auf den Glocken befindlichen Inschriften und bildlichen Darstellungen für die Kirchen-, Orts- und Familiengeschichte, sowie für die Paläographie und die allgemeine Kunstgeschichte, sondern vor allem für die Geschichte des Erzgusses wichtige Resultate. Der Glockenguss, der in der romanischen Zeit von den Mönchen, in der Zeit der Gotik von den Rot- und Gelbgiessern, später zumeist in den Stückgiessereien vorgenommen wurde, ist für die Haltung und Weiterführung der Bronzetechnik von hoher Bedeutung. Wie wertvoll die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit sind, ergiebt sich schon daraus, dass von den 594 Glocken Anhalts elf der Zeit vor 1100 angehören, darunter die Glokken von Drohndorf vom Jahre 1098. Sie ist unter den datirten Glocken die älteste, nach ihr kam die Glocke von Iggensbach in Niederbayern von 1144 und eine Glocke in Siena von 1159. Etwa 200 gehören dem Mittelalter an. In zweckmässigen Übersichten sind die bildlichen Darstellungen, Inschriften, Namen von Fürsten, Familien und Geistlichen zusammengestellt. Von Glockengiessern sind 82 Namen aufgeführt. Die wichtigsten Inschriften und Bilder sind in Zeichnungen beigefügt. Vermisst werden Abbildungen der Formen der wichtigeren Glocken. Die ganze Arbeit zeugt von einem wahren Bienenfleiss der jeder Anerkennung wert ist. *Bg.*

Husnik, Jacob, *Die Zinkätzung.* Mit 26 Abbildungen und 4 Tafeln. Zweite Auflage. Wien, A. Hartleben. Geheftet M. 3, geb. M. 3,60.

Der Verfasser ist als Erfinder und Techniker auf dem Gebiete der photomechanischen Verfahren als Autorität anerkannt, so dass es eigentlich genügt, auf sein Werk als ein brauchbares Handbuch hinzuweisen. Es giebt eine fassliche Schilderung der verschiedenen Reproduktionsmanieren unter Berücksichtigung der neuesten Methoden. Das Buch ist für zinkographische Anstalten, die auf der Höhe der Technik bleiben wollen, kaum entbehrlich. Zeichner für Reproduktionstechnik werden mannigfache Vorteile aus dem Studium des Buches ziehen.



Bisher zeichneten sich die grossen vom Bremer Lloyd in Dienst gestellten Personendampfer, welche den Verkehr nach Amerika und den anderen Weltteilen vermittelten, durch ihre reiche Ausgestaltung der Innenräume aus und oft war eigentlich eher in der Ausstattung des Guten zu viel als zu wenig gethan Die in diesem Hefte zum Teil abgebildete Innenausstattung des neugebauten Lloyddampfers „Bremen“ zeichnet sich vorteilhaft durch ein grösseres Masshalten in den Mitteln bei Dekoration der Räume aus, und selbst bei kritischer Prüfung des Einzelnen wird man dem Bestreben, die Dekoration vor allem zweckentsprechend zu gestalten, sein Lob nicht vorenthalten können. Auch wird man bei der Formgebung im einzelnen immer berücksichtigen müssen, dass die Erschütterungen, denen der Schiffskörper ausgesetzt ist, wie verschiedene andere, ähnliche Momente an die Art der Herstellung der Tischlerarbeit, der Befestigung der einzelnen Teile, der Behandlung der Holzoberfläche und vieles andere mehr Bedingungen stellen, die wesentlichen Einfluss auf die Gestaltung und technische Durchbildung ausüben und schliesslich auch in der Wahl der künstlerischen Ausdrucksmittel zur Geltung kommen sollen. — Die im vorliegenden Hefte abgebildeten Räume sind nach Entwürfen des bekannten Architekten J. C. Poppe in Bremen in der Möbelfabrik von J. C. Pfaff in Berlin ausgeführt worden und waren auf der Berliner Gewerbe-Ausstellung des vorigen Jahres zur Ausstellung gekommen. Was die Ausstattung im einzelnen betrifft, so ist im Speisesaal die Decke weiss mit Gold, die Wände grün gehalten. Die Sitzmöbel erhielten roten Saffianlederbezug, der Teppich, die Tischdecken hatten blauen Grundton. Die Vertäfelung, deren Füllungen Ansichten Bremens aus der Neuzeit enthalten, sind im englischen Renaissancestil durchgeführt. Die beiden Flachornamente sind nach besonderen Wachsmodellen hergestellt, während für die Konstruktion und Befestigung des Paneels und der Decke, welche ganz genau den Schiffslinien angepasst sind, ein eigenes Verfahren der ausführenden Firma zur Anwendung gelangte. Desgleichen sind die Schiffsstühle nach eigener Konstruktion ausgeführt. Das Buffett enthält im Innern die für Schiffszwecke notwendigen, besonderen Einrichtungen. Der Lichtschacht, der mit einem Oberlicht in reicherer, farbiger Verglasung überdeckt ist, ist an den Wänden durch Ölgemälde vom bekannten Maler A. Fitger aus Bremen geschmückt, welche Handel und Industrie zur Darstellung bringen. Die sonstige Ausstattung ist in der gleichen Stilrichtung unter Berücksichtigung der besonderen Schiffsverhältnisse gehalten Der Damensalon erhielt elfenbeinfarbene Decke und Wände, die durch Hinzutreten von Rot und Gold reicher gestaltet sind, während das Braun des Teppichbelags dazu gestimmt ist. Der Damensalon, der einen Durchblick nach dem Speisesaal gewährt, erhielt weiteren Schmuck durch Bilder aus der Geschichte Bremens vom Maler Bollhagen. Die Paneele sind gleichfalls mit in Wachs modellirten Ornamenten reicher ausgestattet. Die stimmungsvolle Einheit in den zarten Farben des Salons muss hervorgehoben werden, desgleichen die praktischen, zum Losnehmen geeigneten Sophas, sowie die zierliche, leichte Durchbildung der Stühle und Tische bei genügender Dauerhaftigkeit derselben. Für das untere und obere Treppenhaus ist die Ausführung in weissem Hartlack mit lichtblauer Tönung und Verwendung von Cannvas-Füllungen nach eigenem Verfahren der Firma Pfaff zu erwähnen. Auch mag noch besonders auf die Schwierigkeiten hingewiesen werden, welche für die Ausführung der Tischlerarbeit durch die sich fortwährend verändernden Linien entstehen, welche durch die besonderen Formen des Schiffskörpers, denen auch die Innenräume folgen müssen, bedingt sind.

Wir bringen in der vorliegenden Nummer zwei Typen von modernen Ziergefässen zur Darstellung, wie sie verschiedener wohl nicht gedacht werden können. Auf den

ersten Blick fällt die ungewöhnliche Form und die reiche Ornamentation der russischen Becher (Abb. S. 18 u. 19) auf, als etwas von der bei uns gepflogenen Kunstweise völlig abweichendes. Es liegt ein gutes Teil Nationalbewusstsein darin ausgesprochen, dass man in Russland so mit voller Absicht und warmer Begeisterung, ja mit einer gewissen notwendigen Einseitigkeit, eine Dekorationskunst pflegt, die in der heutigen civilisirten Welt für sich dasteht, und die kaum Aussicht hat, einmal auf dem Weltmarkt „Mode“ zu werden. Es scheint damit eine uralte Formensprache, die ihren Ursprung von der byzantinischen Kunst herleitet und eine tausendjährige Periode der Stagnation hinter sich hat, zu neuem Leben erblühen zu wollen. — Die drei Becher sind kräftig profilirt und mit reichem Emailschmuck in Rot, Blau und Schwarz versehen; diese „Tscharken“, wie der russische Fachausdruck lautet, sind nach alten Musterzeichnungen hergestellt. Sie werden gerne zu Ehrengeschenken verwendet und zu diesem Zweck auch für den kaiserlichen Hof geliefert. — Einen bekannten Habitus repräsentiren die französischen Arbeiten (Abbild. S. 21 u. 32), die in ihrer Gesamtheit ein Rauchservice und einen Handleuchter umfassen. Das Rauchservice besteht aus einer Platte aus Cedernholz mit Silbermontirung, einem Cigarettenbehälter und einer kleinen Vase, welche für die Spiritusflamme zum Anzünden bestimmt ist. Das alles ist im Stil Louis XVI. gehalten, dieser feinsten Blüte der französischen dekorativen Kunst, die wie kein anderer Stil ihren nationalen Charakter auszusprechen weiss. Die von uns gebrachten Beispiele sind moderne Neuschöpfungen, die sich den alten Mustern würdig zur Seite stellen. Es sind kleine Kunstwerke, knapp und bescheiden in den Zierformen, straff und graziös in Ausdruck und Linienführung, zierlich und wohl etwas kokett in Detail und Ausführung. Das Material ist Silber mit unübertrefflich weicher, diskret wirkender Vergoldung.

ZEITSCHRIFTEN

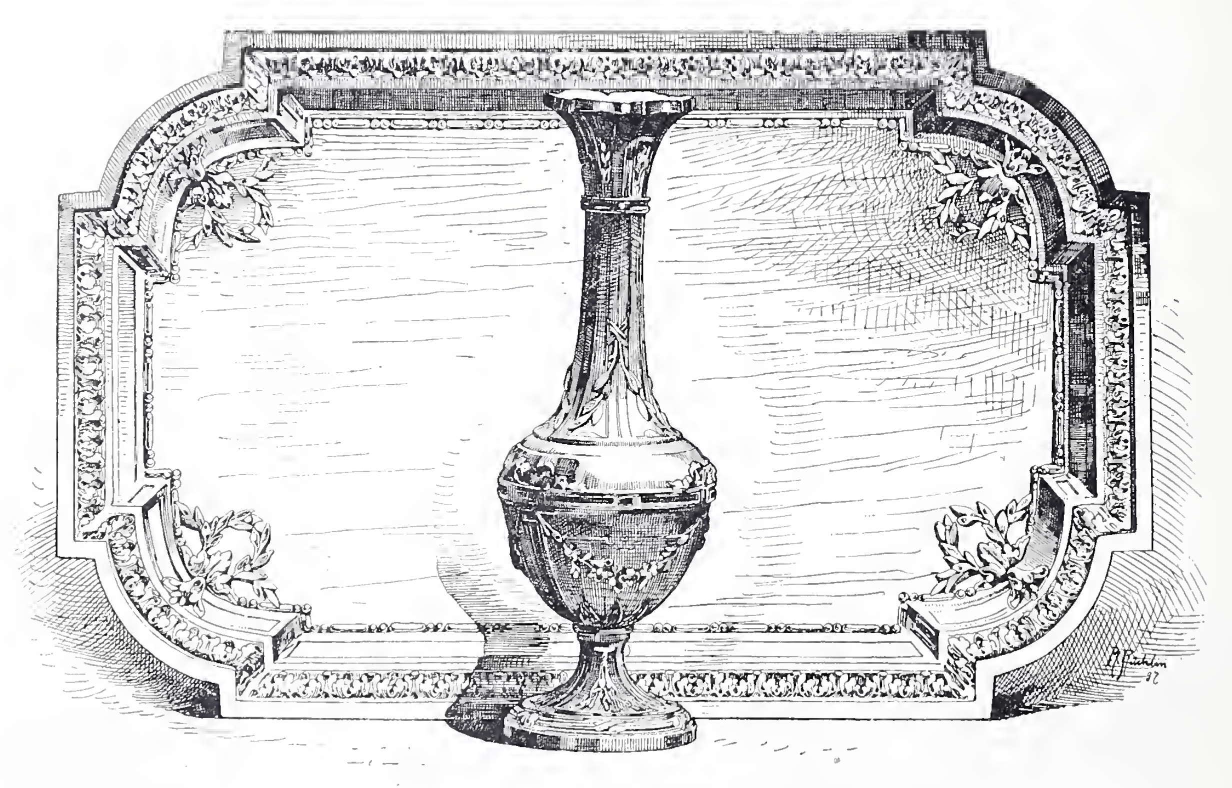
Bayerische Gewerbezeitung. 1897. Nr. 17/18.
Die Hauptwerke des französischen Ornamentstichs vom Stil Louis XIII. bis zum Stil Louis XV. Von Fr. Back. (Forts. und Schluss.) — Die sächsisch-thüringische Industrie- und Gewerbeausstellung zu Leipzig 1897. Von F. Hansen. (Forts.) — Telegraphie mit freien elektrischen Strahlen.

Illustrirte Zeitschrift für Innendekoration. 1897. Oktoberheft.
Die allgemeine Gartenbauausstellung Hamburg 1897. Von Dr. E. Zimmermann. — Altertümer in der Wohnung. Von K. Statsmann. — Japanischer Blumenschmuck im Zimmer. Von R. Rücklin. — Über die gärtnerische Umgebung.

Journal für Buchdruckerkunst. 1897. Nr. 34–37.
August Klasing. — Das Buchgewerbe auf der sächsisch-thüringischen Industrie- und Gewerbeausstellung in Leipzig. Von O. Schlotke. (Forts.) — Die Verordnungen über den Buchdruckereibetrieb. — Ein Spiritus-Motor. — Universal-Tabellen-Fundament. — Die Schriftstellerei vor 100 Jahren. — Edgar König.

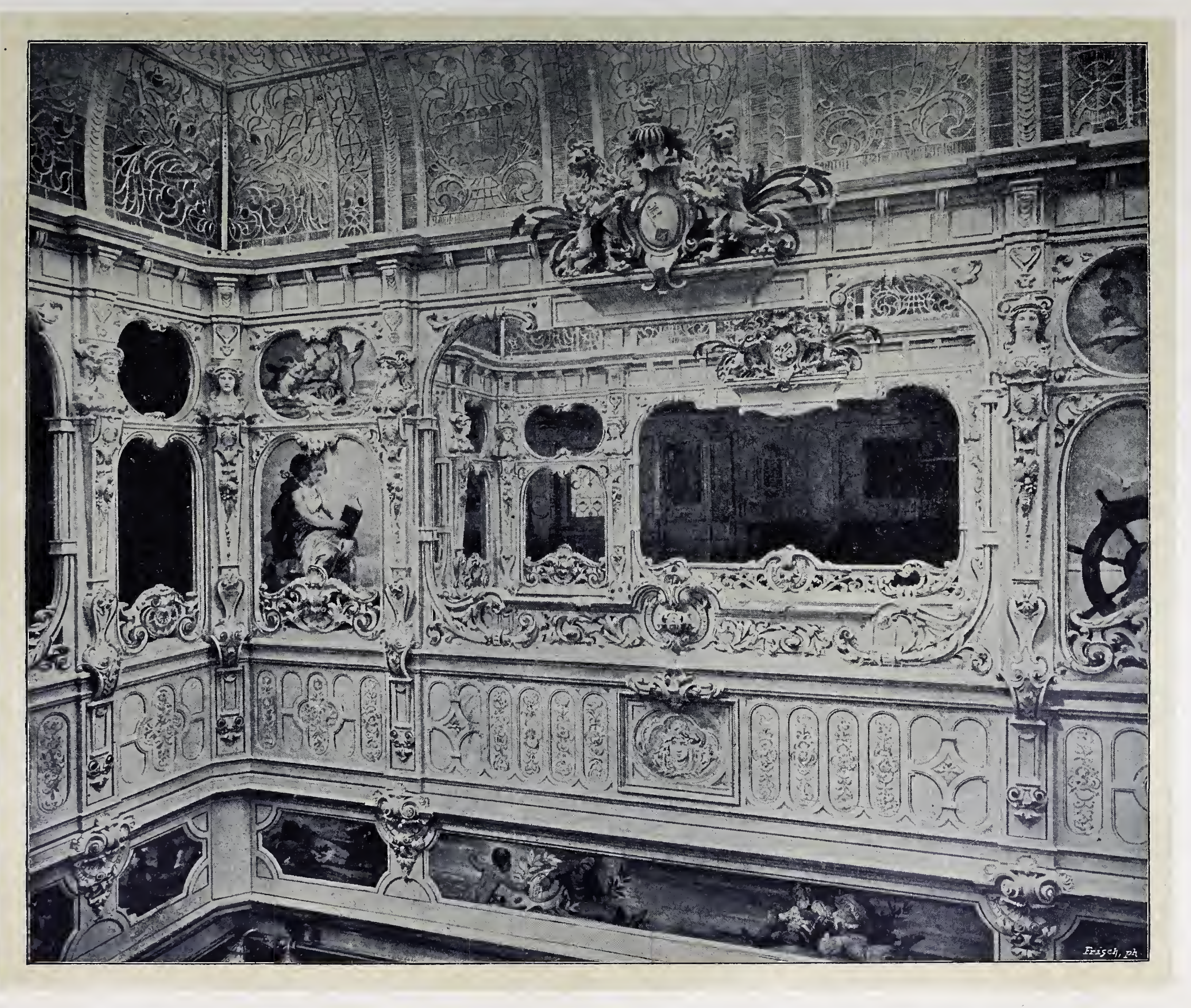
Mitteilungen des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie. 1897. Heft 9.
Die Sarkophage von Sidon. Von K. Mesner.

Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbe-Vereins in München. 1897. Heft 9.
Sport und dekorative Kunst. — Stuckirte Naturblumen (II). — Die französischen und belgischen Zimmer auf der Dresdener Kunstausstellung. (Schluss.) — Grasseti La plante.



Tablett und Vase zu einem Rauchservice; Silber vergoldet, Stil Louis XVI.

Herausgeber und für die Redaktion verantwortlich: Architekt *Karl Hoffacker* in Charlottenburg-Berlin.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



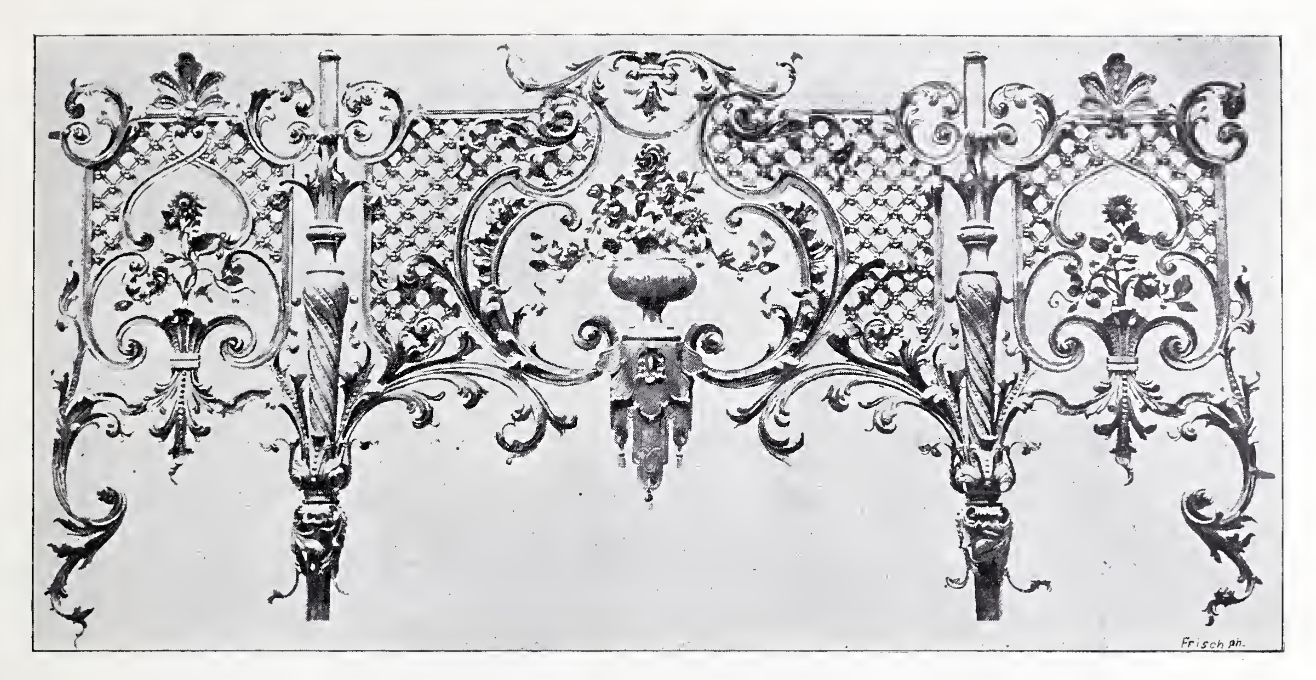
Lichtschacht im Speisesaal des Post- und Passagierdampfers „Bremen“, Norddeutscher Lloyd, ausgeführt von J. C. PFAFF, Berlin.





Speisesaal des Post- und Passagierdampfers „Bremen“, Norddeutscher Lloyd, ausgeführt von J. C. Pfaff, Berlin.





Salon-Oberlichtgitter der Villa des Ökonomierates F. Dippe, Quedlinburg. (Architekt: Regierungsbaumeister M. Bel, Berlin.) Entworfen und in Schmiedeeisen mit Bronzeteilen ausgeführt von Ferd. Paul Krüger, Berlin.

FLÄCHENDEKORATION UND PERSPEKTIVE

Die perspektivischen Gitter des 18. Jahrhunderts

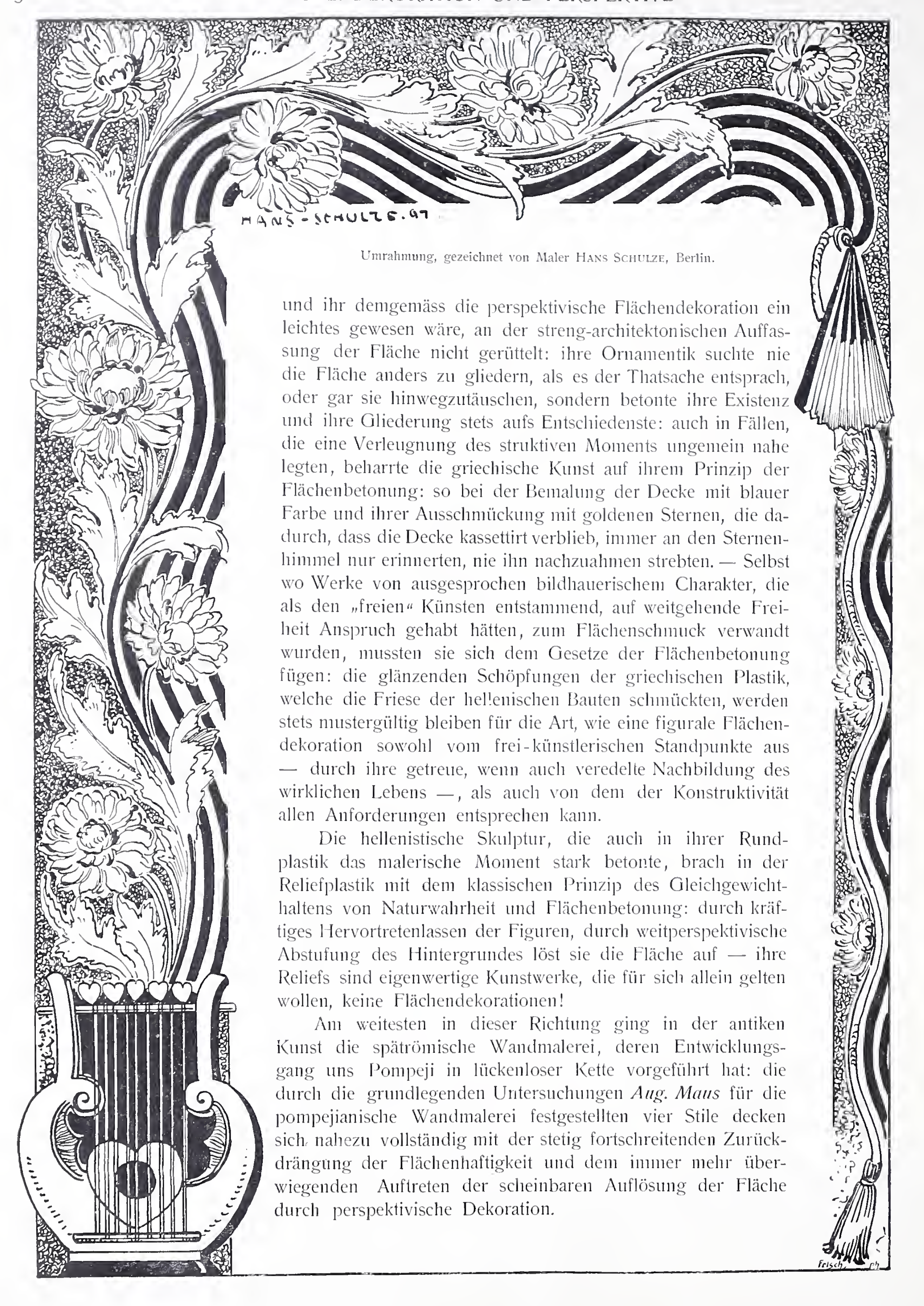
EINES der allerwesentlichsten Kriterien für die Charakterisirung der einzelnen Epochen der Kunstgeschichte bildet das Verhältnis, in welches sie ihre Dekorationsweise zur Fläche stellen.

Der älteren Schule der Kunstforschung, die sich, offenbar zurückschreckend vor dem unermesslichen thatsächlichen Material, das ihr der Entwicklungsgang der menschlichen Kunstthätigkeit zur Sichtung darbot, auf den bequemeren Standpunkt der ästhetisirenden Stilkritik stellte, diente die Art, wie ein Stil die Frage der Flächenbehandlung löste, geradezu als Prüfstein ob er als „stilvoller" oder „stilloser" Stil in das Buch, ihrer unfehlbaren Erkenntnis eingetragen werden solle: die einstimmige Verurteilung, die damals der Barockstil fand, war in erster Linie auf dem Umstand begründet, dass er in seiner Flächendekoration selbstherrisch sich über die Gebote der Konstruktivität hinweggesetzt und mit der Fläche frei geschaltet und gewaltet hatte, nach eigenstem, unverantwortlichem Gutdünken.

Initial, gezeichnet von H. Schulze, Berlin.

Die moderne Kunstforschung sieht sich, mit Recht, nicht berufen, über den einzelnen Phasen des Kunstentwicklungsganges zu Gericht zu sitzen: sie ist aus einer philosophirenden zu einer konstatirenden Wissenschaft geworden und begnügt sich mit der vielleicht weniger selbstschmeichelnden, aber sicherlich gediegeneren und ernsteren Aufgabe, den inneren Konnex herauszuschälen, der die einzelnen Erscheinungen des Kunstentwicklungsganges verbindet, ihm im übrigen die gleiche despotisch-elementare Machtbefugnis einräumend, die etwa die Naturwissenschaften den Naturkräften einräumen: eine Machtbefugnis, über deren Walten kein Richter gesetzt ist.

Aber auch der modernen Kunstforschung bilden die verschiedenartigen Lösungen, die in den einzelnen Etappen des Werdegangs der Kunst für die Behand-



Umrahmung, gezeichnet von Maler HANS SCHULZE, Berlin.

und ihr demgemäss die perspektivische Flächendekoration ein leichtes gewesen wäre, an der streng-architektonischen Auffassung der Fläche nicht gerüttelt: ihre Ornamentik suchte nie die Fläche anders zu gliedern, als es der Thatsache entsprach, oder gar sie hinwegzutäuschen, sondern betonte ihre Existenz und ihre Gliederung stets aufs Entschiedenste: auch in Fällen, die eine Verleugnung des struktiven Moments ungemein nahe legten, beharrte die griechische Kunst auf ihrem Prinzip der Flächenbetonung: so bei der Bemalung der Decke mit blauer Farbe und ihrer Ausschmückung mit goldenen Sternen, die dadurch, dass die Decke kassettirt verblieb, immer an den Sternenhimmel nur erinnerten, nie ihn nachzuahmen strebten. — Selbst wo Werke von ausgesprochen bildhauerischem Charakter, die als den „freien“ Künsten entstammend, auf weitgehende Freiheit Anspruch gehabt hätten, zum Flächenschmuck verwandt wurden, mussten sie sich dem Gesetze der Flächenbetonung fügen: die glänzenden Schöpfungen der griechischen Plastik, welche die Friese der hellenischen Bauten schmückten, werden stets mustergültig bleiben für die Art, wie eine figurale Flächendekoration sowohl vom frei-künstlerischen Standpunkte aus — durch ihre getreue, wenn auch veredelte Nachbildung des wirklichen Lebens —, als auch von dem der Konstruktivität allen Anforderungen entsprechen kann.

Die hellenistische Skulptur, die auch in ihrer Rundplastik das malerische Moment stark betonte, brach in der Reliefplastik mit dem klassischen Prinzip des Gleichgewichthaltens von Naturwahrheit und Flächenbetonung: durch kräftiges Hervortretenlassen der Figuren, durch weitperspektivische Abstufung des Hintergrundes löst sie die Fläche auf — ihre Reliefs sind eigenwertige Kunstwerke, die für sich allein gelten wollen, keine Flächendekorationen!

Am weitesten in dieser Richtung ging in der antiken Kunst die spätrömische Wandmalerei, deren Entwicklungsgang uns Pompeji in lückenloser Kette vorgeführt hat: die durch die grundlegenden Untersuchungen *Aug. Maus* für die pompejianische Wandmalerei festgestellten vier Stile decken sich nahezu vollständig mit der stetig fortschreitenden Zurückdrängung der Flächenhaftigkeit und dem immer mehr überwiegenden Auftreten der scheinbaren Auflösung der Fläche durch perspektivische Dekoration.



Kopfleiste, gezeichnet von Maler HANS CHRISTIANSEN, Paris.

Während der erste dieser Stile, der sog. „Incrustationsstil", die Perspektive nur in allerbescheidenstem Masse anwendet, nämlich zur Nachahmung einer buntfarbigen Quaderung, tritt uns im zweiten, von Mau „Architekturstil" benannten Stile die Auflösung der Flächenhaftigkeit durch perspektivische Malerei bereits weit fortgeschritten entgegen: zahlreiche horizontale Fläckenstreifen scheinen die vertikale Fläche zu gliedern, von schlanken Säulen getragen, scheinen pavillonartige Bauten aus ihr hervorzuragen, Darstellungen von graziösen Holzbauten, die mit ihrer Vorderfront in der Wandfläche liegen und mit ihren perspektivisch wiedergegebenen Seitenfassaden sich weit nach rückwärts hinauszuerstrecken scheinen, täuschen dem Auge das thatsächliche Vorhandensein der ebenen Fläche hinweg; der dritte, „ornamentale Stil" unterscheidet sich vom zweiten, wie schon sein Name besagt, beinahe nur in ornamentalen Details: die perspektivische Gliederung bleibt mehr oder weniger die gleiche, wenn sie auch, in Folge des starken Vorwiegens der ornamentalen Tendenz, nicht so sehr als Hauptsache auftritt, wie beim Architekturstil; völlig aufgehoben durch perspektivische Fernblicke erscheint die Flächenhaftigkeit der Wand im vierten Stil, dessen phantastisch gebildete Architekturprospekte von zahlreichen Figuren belebt erscheinen, eine Zugabe, durch die die angestrebte Vortäuschung der Naturwahrheit im höchstmöglichen Masse erreicht wird.

Das Mittelalter, das trotz der sog. karolingischen Renaissance sich seine Kunst, namentlich was die Kunsttechnik anbelangt, in gewissem Grade von Grund auf neu bilden musste, beherrschte die Perspektive viel zu wenig, als dass es eine tektonische Fläche im obigen Sinne hätte auflösen können; „können" und nicht „wollen", wenn auch eine veraltete Richtung der ästhetisirenden Kunstforschung, welche vergangenen Kunstepochen jede Not als Tugend auslegte, oft behauptet hat, die selbst in figürlichen Darstellungen rein flächenhafte Flächendekorationsweise des Mittelalters habe in dem tief eingewurzelten ästhetischen Gefühle jener Perioden des Kunstentwicklungsganges ihren Grund.

Abgesehen etwa von der Bildwirkerei, die in ihrer engen Abhängigkeit von der Malerei, gleichzeitig mit dieser, einer allerdings durch die schwierige Technik stark verminderten Perspektive Raum gab, kennt die mittelalterliche Flächendekoration keinerlei Auflösung der Flächenhaftigkeit: höchstens das immerhin nur eine äusserst bescheidene Tiefendimension in Anspruch nehmende Spruchband und das bekannte, wohl mit diesem letzteren in Zusammenhang stehende, spätgotische Motiv des sog. „Parchemin plié" könnte einem überscharfen Auge als geringfügige Ausnahme in dieser Richtung erscheinen.

Auch die mittelalterliche Reliefplastik hält sich — in Folge Unvermögens — durch das übermässige Vorwiegen der Vordergrundsfiguren beinahe von jedem Versuche einer weiteren Perspektive fern, bis sie die technischen Schwierigkeiten genügend beherrschte, um auf dem Gebiete der perspektivischen Darstellung mit der Malerei zu wetteifern: der erste Künstler, der diesen Wettstreit mit höchstem Erfolge aufnahm, war *Lorenzo Ghiberti,* von dessen Reliefs an den florentinischen Baptisteriumstürmen man hinsichtlich ihrer grandiosen Behandlung der denkbar weitesten Perspektive mit Recht sagen kann, sie seien in „Erz gemalt".

Hierin hat Ghiberti im ganzen weiteren Verlaufe der Kunstgeschichte beinahe nur einen einzigen Konkurrenten gefunden, *Alexander Colins,* dessen Reliefs am Grabmal Kaiser Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck bezüglich ihrer virtuosen, malerisch-perspektivischen Tiefe um so grösseres Staunen erregen, als sie aus einem weit schwieriger zu behandelnden Material, aus Marmor, gefertigt sind.



Gedenktafel, dem Fürsten Bismarck vom Verein Berliner Künstler gewidmet.
Entworfen von Professor KARL HOFFACKER, Architekt, ausgeführt von Bildhauer RIEGELMANN und Ciseleur ARNDT, Berlin.

Die Kunst der Renaissance löste sich in ihrer stetigen Weiterentwicklung immer mehr von den Prinzipien der mittelalterlichen Kunst, die in überwiegendem Masse auf architektonischen Anschauungen aufgebaut hatte, los und räumte der Malerei die führende Stelle ein: den endgültigen Sieg des malerischen Moments über das architektonische bezeichnet die Epoche des Barockstils.

Lorenzo Bernini war es, der, nachdem die Reliefplastik schon längst malerische Prinzipien angenommen hatte, nicht nur in die Rundplastik, sondern auch in dasjenige Gebiet der Kunst, das wohl das grösste Anrecht auf rein architektonische Behandlung besass, in die Architektur selbst, malerische Prinzipien einführte.

Derbe Profilirungen, massige Ornamentik, häufige Risalitbildungen, im weiteren Verlaufe ihrer Entfaltung eine vom Standpunkte des Bedürfnisses und der Konstruktion durchaus nicht geforderte Gliederung des Baukörpers in einzelne weit vorspringende, stark zurücktretende und auch rundlinige Partien, dies waren die Requisiten, mit denen die Architektur des Barock ihr Hauptziel, die Verteilung von Licht und Schatten, eine malerische Wirkung, selbst unter Ausserachtlassung mancher struktiver und praktischer Gebote, zu erreichen strebte.

War bisher für den äusseren Eindruck, den ein Bauwerk hervorrufen sollte, der Aufriss, von fast einzig ausschlaggebender Bedeutung gewesen, so erlangt jetzt der Grundriss und die Art, wie sich das Gebäude vom perspektivischen Standpunkte aus darstellte, wesentlichste Bedeutung. Aber nicht nur mit der thatsächlichen Perspektive rechnete die Barockarchitektur, sondern sie bediente sich auch als wirksamen Mittels zur Bethätigung ihrer malerischen Tendenzen der Scheinperspektive.

Seitdem Bernini in der Scala Regia des Vatikan zum ersten Male und mit grandiosem Erfolge die Scheinperspektive angewandt hatte, indem er die beiden Seitenmauern der Treppe gegen ihren Endpunkt zu immer mehr einander sich nähern liess und damit die Tiefendimensionen derselben scheinbar um ein Beträchtliches vergrösserte, gehörte die Scheinperspektive zu den bedeutsamsten Effektmitteln des Barock.

Die Innendekoration und das Kunstgewerbe, die sich speciell zu Zeiten des Barock ungemein eng an die Architektur und ihre malerischen Bestrebungen anschlossen, griffen das Motiv der scheinperspektivischen Verjüngung mit Freuden auf: die erstere löste durch die in Unteransicht perspektivisch gemalten Deckenbilder die Fläche des Plafonds scheinbar auf, das letztere führte namentlich in einem Gebiete, das sich bisher dem Einflusse der Architektur entzogen und stets seine eigene Stilsprache gesprochen hatte, in der Gitterschmiedekunst, die perspektivischen Tendenzen der Architektur ein und brachte sie so zu einem ganz neuen, für den späteren Barockstil und das frühe Rokoko ungemein charakteristischen Genre: zu den perspektivischen Gittern, die, entgegen der von den Gittern aller voraufgegangenen Stilperioden zum Ausdruck gebrachten Tendenz des Abschliessens, ihr eigenes Vorhandensein als einer abschliessenden Fläche zu verleugnen und eine in weite Ferne sich erstreckende laubengangähnliche Architektur vorzutäuschen suchen.

Etwaige von einem anderen Zweige der Kunstthätigkeit ausgehende Einflüsse, welche die Schmiedekunst direkt zu dieser in der Geschichte des Gitters völlig neuen Dekorationsweise angeregt hätten, erscheinen kaum nachweisbar: ein Zusammenhang der perspektivischen Gitter des 18. Jahrhunderts mit der äusserlich vielleicht nicht ganz unähnlichen Dekorationsweise der romanischen und gotischen Kirchenportale, die, sich trichterförmig nach aussen erweiternd, beiderseits dicht aneinander gerückt, eine Reihe von Säulen oder Pfeilern, und auf denselben ruhend, in gleicher Anordnung und Zahl, eine Reihe von Rund-, respektive Spitzbogen aufweisen, erscheint mir, selbst zugestanden, dass diese Verzierung der Kirchenthore, in Folge ihrer trichterförmigen Verjüngung, in einem gewissen Grade einen perspektivischen Eindruck hervorrufen, durchaus ausgeschlossen; ganz abgesehen davon, dass es dem Romanismus und der Gotik bei ihrer Thorausschmückung nicht im entferntesten um eine Täuschung des Beschauers zu thun war, sondern, dass sie in ihr an der Aussenseite der Kirche lediglich eine Art Auszug aus der Innengestaltung derselben geben, — gleichsam auf die die Gewölbe tragenden Säulen- und Pfeilerstellungen der Schiffe vorbereiten wollte, und somit die Tendenzen der beiden Dekorationsarten völlig verschiedene waren, hat die ganze Zeit der Renaissance, vor allem aber, begreiflicherweise, das in seinem gesamten Wesen der Kunst des Mittelalters entgegengesetzte Barock und ebenso das Rokoko mit der grössten Missachtung auf die Denkmäler der romanischen und gotischen Epoche zurückgeblickt und sie, wo es nur halbwegs anging, „modernisirt“, ihnen aber keineswegs plötzlich und unvermittelt irgend welche Motive entlehnt.

Möglicher erscheint eine Beeinflussung der barocken Gitterschmiedekunst durch die Tischlerei, die hauptsächlich in den reichen, mit Säulen und Pilastern geschmückten Wandvertäfelungen und Schrankfassaden der späteren Renaissance einer gewissen Perspektivität Aufnahme gewährt hatte; auch die ungefähr gleichzeitig immer beliebter werdenden perspektivischen Intarsien könnten auf die Gitterschmiedekunst in unserem Sinne anregend gewirkt haben.

Übrigens dürfte es vollkommen müssig sein, den direkten Anstoss zur perspektivischen Dekoration der Barock- und Rokoko-Gitter zu ergründen zu suchen;



Skizze zu einem Tellerrand in Majolika von Maler H. Haase, Hamburg.

sicherlich ist als wichtigste Quelle für ihren Ursprung die ganz auf malerische, perspektivische Wirkung hinzielende Tendenz des damaligen Kunstgeistes im allgemeinen anzusehen, und es ist wohl mehr als wahrscheinlich, dass die Gitterschmiedekunst, die ja mit ihren geraden Stäben mit fast derselben Leichtigkeit eine Perspektive vortäuschen kann, wie der Zeichner mit der Linie auf dem Papier, zur Einführung jener eigentümlichen Dekorationsmanier eines Anstosses seitens eines anderen Gebietes der Kunstthätigkeit nicht bedurft, sondern sie direkt unter dem Einflusse der allgemeinen Kunsttendenz der Zeit erfunden habe.

Wann die perspektivischen Gitter zum ersten Male aufgetreten sind, dürfte bei der gegenüber anderen Gebieten der Kunstgewerbe-Geschichte stark zurückgebliebenen Sichtung des Materials ebenso wenig mit Bestimmtheit angegeben werden können, wie die Frage beantwortet werden kann, wo dies der Fall war.

In letzterer Hinsicht scheint es mit einiger Bestimmtheit anzunehmen zu sein, dass die perspektivischen Gitter weitaus weniger häufig in romanischen Ländern auftreten als in deutschen, und hier wieder in den nördlicheren Gegenden beträchtlich seltener als in den südlicheren; doch lässt die ungemeine Lückenhaftigkeit des vorliegenden Materials es, wie gesagt, keineswegs zu, aus diesen Erscheinungen endgültige Schlussfolgerungen zu ziehen.

Bezüglich der Zeitfrage kann, obzwar bereits die Gitter der Spätrenaissance ab und zu bescheidene Ansätze zu perspektivischer Dekoration zeigen, gesagt werden, dass die Blütezeit des perspektivischen Gitters dem Ende der Barockepoche und ihrem Übergang ins Rokoko näher liegt, als ihren Anfängen.

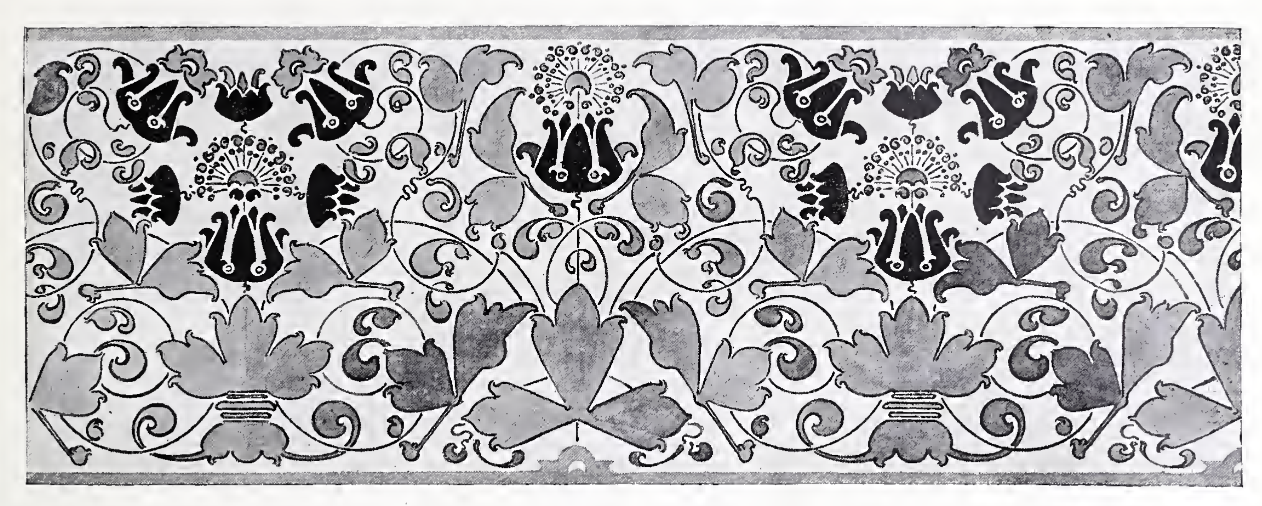
Was betreffs der Einführung der perspektivischen Dekoration die Priorität der einzelnen Gebiete der Gitterschmiedekunst untereinander anbelangt, so scheint es mir gerechtfertigt, dieselbe dem Gebiet des Oberlichtgitters zuzusprechen: bei Anfertigung der meist halbkreisförmigen Gitter über den Thürflügeln der Thore lag es von dem Augenblicke an, als die Gitterschmiedekunst im 17. Jahrhundert — seit den Zeiten der Gotik zum ersten Male — für den eigentlichen Körper des Gitters mit Vorliebe wieder zu den geraden Eisenstäben griff, nahe, dieselben derartig anzufertigen, dass man eine Anzahl gerader Stäbe vom Mittelpunkt des Halbkreises aus radial auseinander laufen liess; führte man nun die Kreuzungsstäbe, statt sie geradlinig-horizontal anzubringen, halbkreisförmig gebogen, konzentrisch zum äusseren Umfang, so brauchten diese konzentrischen Halbkreisbögen, je näher dem Mittelpunkte, nur um so näher aneinandergerückt zu werden, um einen dem Kunstgeiste der damaligen Zeit eben naheliegenden perspektivischen Eindruck hervorzurufen, der die Existenz des Gitters gleichsam hinwegtäuschte, um seine Dekoration als Ansicht der gewölbten, kassettirten Decke einer hinter dem Thore liegenden Halle erscheinen zu lassen.

Von den Oberlichtöffnungen der Thore dürfte dann das perspektivische Gitter zunächst in die Gartenanlagen Eingang gefunden haben, die eben damals — zu Beginn des 18. Jahrhunderts — als Folie zu den pompösen Schlössern des Barock in bisher ungeahnter Grossartigkeit und speciell mit ebenso häufiger als geschickter Verwertung der wirklichen wie der Scheinperspektive zur Ausführung gelangten.

Hier nun war das perspektivische Gitter in vielen Fällen thatsächlich im höchsten Grade am Platze und musste den Gartenkünstlern als geradezu unentbehrliches Requisit zur Erzielung ihrer perspektivischen Effekte erscheinen. — Als Umzäunung wurde das perspektivische Gitter selbstredend nicht verwandt: hier mussten entsprechend der feudalen Etikette der Zeit, die die Paläste und die Parks der vornehmen Stände den niederen Staubgeborenen streng verschloss, Gitter



Skizze zu einem Tellerrand in Majolika von Maler H. Haase, Hamburg.



Entwurf zu einem Fries in Fayenceplatten von Maler H. HAASE, Hamburg.

mit starken senkrechten Stäben, die ihr absperrendes Vorhandensein laut verkündeten, in Anwendung kommen: aber etwa am Ende einer langen, laubengangartig zugestutzten Allee, da wo dieselbe in die gutsherrlichen Felder oder in den Nutzgarten ausmündete, war das perspektivische Gitter wie berufen, die Fernsicht scheinbar um ein Beträchtliches zu verlängern und dabei den minder wohlgefälligen Anblick des hinter ihm liegenden Gebiets möglichst zu verdecken und ohne, dass dem Auge eine sichtbare Grenze gezogen worden wäre, thatsächlich den Eintritt Unberufener in den Park zu verwehren.

Die zahlreichen Veränderungen, die die Gartenanlagen des 18. Jahrhunderts im Laufe der Zeit durchmachen mussten, haben ihnen wohl die Mehrzahl der perspektivischen Gitter, die, nach gleichzeitigen Gemälden, Stichen und Zeichnungen zu urteilen, ungemein häufig verwendet worden waren, geraubt; doch finden sich immerhin in ihnen auch heute noch eine ganze Reihe derselben erhalten: als einziges Beispiel will ich die Gitterthür erwähnen, die den unter Kaiser Karl VI. in seiner heutigen Form entstandenen Park der ehemaligen Favorita (des heutigen Theresianums) in Wien, mit dem dazugehörigen Gemüsegarten verbindet: sie ahmt einen weitreichenden Weinlaubengang in dermassen gelungener perspektivischer Verjüngung nach, dass der Beschauer von einem gewissen Punkte der zu ihr führenden Allee sich thatsächlich getäuscht finden kann. Von einem gewissen Punkte, denn das perspektivische Gitter hat mit allen perspektivischen Darstellungen den Mangel gemein, dass es immer nur für einen bestimmten Punkt richtig perspektivisch konstruirt werden kann. So büsst denn auch unsere Thür bei einem Schritt nach rechts, links, vorwärts oder rückwärts ihre ganze Fähigkeit, den Beschauer zu täuschen, ein. Im höchsten Masse verliert das perspektivische Gitter dieselbe selbstverständlich, wenn sich nahe hinter ihm irgend ein grösserer Gegenstand befindet: derselbe fällt dann begreiflicherweise dermassen auffallend aus der Perspektivität heraus, dass der Beschauer einen peinlichen Eindruck verwirrendster Unklarheit empfängt.

Diesen Fehler musste notgedrungen die Anwendung des perspektivischen Gitters in Kirchen, die an der Grenze zwischen Barock und Rokoko immer häufiger wird, von vornherein mit sich bringen.

* * *

Auch das Gitter, dessen Abbildung diese Zeilen begleitet, leidet an den nämlichen Gebrechen. — Es trennt, an seiner höchsten Stelle beinahe 5 m messend, den Chor der ehemaligen Augustiner-, jetzigen Seminarkirche zu Kreuzlingen am Bodensee, im Kanton Thurgau (Schweiz) [1]) von dem Langhaus, und der sich unmittelbar hinter ihm erhebende Hauptaltar macht beim Vergleiche seiner grossen Dimensionen und etwa der kleinen, scheinbar am Ende der perspektivischen Laube des Mittelalters thronenden Figur die ganze Illusion zu schanden. — Übrigens dürfte es der Verfertiger des Kreuzlinger Chorgitters, das eines der reichsten und schönsten Stücke dieser Art genannt zu werden verdient, mit der perspektivischen Täuschung des Beschauers nicht allzu ernst gemeint haben: Wenn er es auch — der „Verbergungstendenz“ seiner Zeit gemäss — angelegentlich vermied, den Beschauer erraten zu lassen, dass sich das Mittelstück seines Gitters in zwei Thürflügeln öffnen lasse, und demgemäss das Schloss, so gut es irgend ging, unterhalb des die

1) Die Kreuzlinger Kirche ist bekannt durch die herrliche, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts von einem Tiroler Schnitzer hergestellte, seit 1761 hier befindliche Darstellung der „Leiden Christi“, an deren mehr als tausend Figuren der Künstler über achtzehn Jahre lang gearbeitet haben soll.

thronende Figur tragenden Postaments verbarg, so beweist doch der Umstand, dass er den ideellen Fussboden des perspektivischen Mittelstücks erst oberhalb eines ornamentalen Sockels beginnen lässt, dass er die beiden inneren der vier Hauptstützen nur an ihrem Endpunkte, nicht an ihrer Basis perspektivisch verkürzt und die Perspektive der beiden Seitenstücke wieder völlig für sich allein behandelt, dass er das perspektivische Motiv, das er, nebenbei bemerkt, einer Reihe von weit älteren, einfach gehaltenen, perspektivischen Kapellengittern des nachbarlichen Konstanzer Münsters [1]) entnommen haben dürfte, weitaus mehr dekorativ, als in der Absicht, zu täuschen, verwendet hat.

So sehr wir uns auch, vom ästhetischen Standpunkte, gegen das, wenn gleich nur dekorativ verwertete, perspektivische Motiv unseres Gitters hinsichtlich einer etwaigen Wiedereinführung in unsere moderne Gitterschmiedekunst ablehnend verhalten müssen, kann unser Gitter doch in seinen übrigen ornamentalen Teilen, die zu den reizvollsten ihrer Epoche gehören, in höchstem Masse auf vorbildlichen Wert Anspruch erheben, und das umsomehr, als unsere Gitterschmiedekunst, in deren überraschendem Wiederaufblühen sich der glückliche Einfluss der alten Kunstformen auf das moderne Kunstgewerbe so glänzend dokumentirt hat, sich gegenwärtig in so ausgesprochener Weise fast ausschliesslich dem schweren, wuchtigen Stil des älteren Barock in die Arme wirft und dabei die entzückenden Leistungen der Gitterschmiedekunst des graziöseren, zum Rokoko hinüberleitenden späteren Barock, die gerade den Anforderungen unserer Zeit oft besser entsprächen, völlig zu übersehen scheint.

Der halbkuppelartige Abschluss der mittleren Perspektive unseres Gitters ist allerdings der schwächste Teil des Ganzen; der Verfertiger scheint sich, um die Perspektive nicht zu zerstören, und andererseits einen Übergang zu der reinornamentalen Bekrönung zu finden, nicht anders als mit dieser etwas phantastischen Konstruktion helfen gekonnt zu haben. — Ungemein ansprechend sind die einzelnen verschiedenartigen Füllungsornamente, unter denen, wegen ihrer geschickt ausgeführten Verjüngung, die die mittlere Perspektive beiderseitig begleitenden besonders hervorzuheben sind; überaus originell sind die, ebenfalls in ihrer allmählichen perspektivischen Verjüngung im Mittelstück mit staunenswerter Richtigkeit sich verkleinernden Büsten-Kapitelle der mittleren Säulenreihe, und geradezu grossartig wirkt der pompöse und dennoch nicht zu schwere Bekrönungsaufsatz.

Bemerkenswert ist, wie sehr sich die Gitterschmiedekunst dieser Zeit — uralter Selbständigkeit gemäss — in den Details von jeglicher Aufnahme rein architektonischer Formen freihält; das zeigen die für die Schmiedetechnik ausserordentlich glücklich umstilisirten Ballustern unterhalb der Mittelperspektive und die nicht mit Büsten abschliessenden Säulen, welche sämtlich kein architektonisches Kapitell, sondern an seiner Statt ein einfaches Akanthusblatt tragen.

Diese Blätter, die Büsten, die Mittelfigur, die beiden kranztragenden Putti, die den Rosenkranz haltenden Engel, der Wappenschild, sämtliche auf den Kreuzungspunkten der Gitterstäbe angebrachten Nagelrosetten, sowie einzelne ornamentale Details des Gitters sind vergoldet und erhöhen dadurch wirkungsvoll den prunkvollen Gesamteindruck.

Die technische Ausführung des Kreuzlinger Chorgitters ist von staunenswerter Feinheit und Gewandtheit: einzelne Teile des Dekors sind aus fast papierdünnem Eisenblech geschnitten, so die reizenden naturalistischen Blumen, die in blumentopfartigen Gefässen die Bekrönung der beiden Seitenteile des Gitters schmücken. — Auch die virtuose Lösung des statischen Moments ist hervorzuheben: der ganze mächtige Bekrönungsaufsatz wird nur durch drei Stützen im Gleichgewicht erhalten, durch das nach unten verlängerte Kreuz in der Mitte und durch je einen Stab, der beiderseitig die eben erwähnten Blumentöpfe trägt.

Die Ornamentik zeigt im allgemeinen, überwiegend über Barockmotive, Elemente des leichten, graziösen Rokoko: so ist ja das blütenbesetzte Gitterwerk ober- und unterhalb des Wappenschildes und unterhalb der Blumentöpfe eines der markantesten Charakteristika nicht nur der Gitterschmiedekunst, sondern aller Zweige des Kunstgewerbes des Rokoko geworden, namentlich des Porzellans und der Weberei.

In wie inniger Verbindung die textile Ornamentik und diejenige der Gitterschmiedekunst in fast allen Stilperioden merkwürdiger Weise gestanden, darauf hat ja bereits *H. Stockbauer* in Buchers „Geschichte der technischen Künste“ in scharfsinniger Weise hingewiesen: und wenn auch die Textilkunst zu ihrem Glück so viel Geschmack hatte, die perspektivischen Spielereien der Barok- und Rokokogitter nicht nachzuahmen, so hat sie doch gleichzeitig in Möbel- und Tapetenstoffen zum ersten Male perspektivische Genrebildchen zur Dekoration verwandt, eine Neueinführung, die namentlich bezüglich der Möbelüberzüge dem späteren Barock und dem Rokoko von vielen Seiten zum strengsten Vorwurfe gemacht wurde und wird.

Über die Person des Schöpfers des Kreuzlinger Chorgitters wissen uns die im Thurgauer Kantonsarchiv zu Frauenfeld aufbewahrten Akten des ehemaligen Augustinerklosters, wie dies ja betreffs der Verfertiger der meisten derartigen Arbeiten leider der Fall ist, nichts zu sagen. Ja obzwar dieselben die sonstige Baugeschichte der Kirche sehr eingehend behandeln und das „Küstereiprotokoll“ sogar den Namen

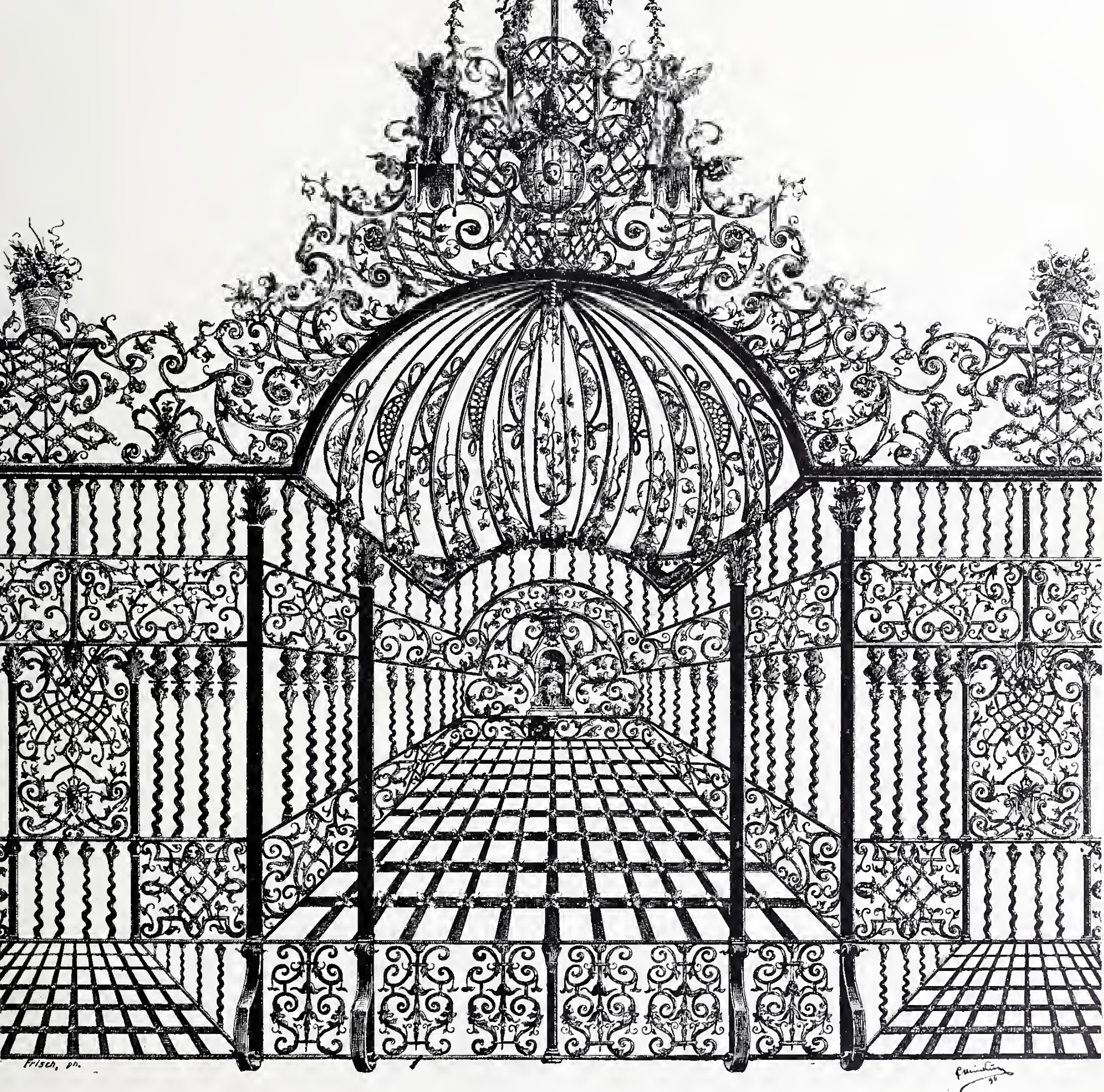
1) Vergl. Kraus, die Kunstdenkmäler des Grossherzogtums Baden, Bd. 1.

des Meisters und den Kostenpreis des Gitters genau angiebt, das die das „Leiden Ghristi“ enthaltende Passionskapelle der Kreuzlinger Kirche abschliesst, findet sich eigentümlicher Weise nirgends die geringste Erwähnung des herrlichen Chorgitters.

Doch lässt sich, ohne Zuhilfenahme der Stilkritik, die Entstehungszeit unseres Gitters ziemlich genau feststellen: am alten Rathause auf dem Fischmarkt zu Konstanz befindet sich ein kleines, aber prächtiges Balkongitter, das, wenn auch etwas schwerer gehalten als das Kreuzlinger Chorgitter, doch ebenso originell verziert ist, wie dieses; in der Mitte zeigt es einen ein Scepter haltenden Adler, beiderseits von diesem auf einem schwungvollen ornamentalen Sockel je einen Messkelch, und neben diesem je vier gewundene Säulchen, die genau die gleichen vergoldeten Büsten als Kapitelle tragen, wie sie die Säulen unseres Chorgitters aufweisen.

Nachdem der letzte Um- beziehungsweise Neubau des alten Konstanzer Rathauses, laut Dr. *Joannes Fridericus Speths* Chronik der Stadt Konstanz, „im 1733er Jahre glücklich geendigt“ und das Balkongitter, nach einer Mitteilung derselben Quelle, gelegentlich dieses Neubaues verfertigt wurde, ist die Anfertigung des Chorgitters der Kreuzlinger Kirche ebenfalls ungefähr in die dreissiger Jahre des 18. Jahrhunderts zu versetzen.

Wien. *FRITZ MINKUS.*



Gitter als Chorabschluss in der ehemaligen Augustiner-, jetzigen Seminarkirche zu Kreuzlingen am Bodensee.
Aufgenommen von F. Minkus, Wien.





Berlin. Im *Verein für deutsches Kunstgewerbe* in Berlin sprach am 13. Oktober Herr Dr. Th. Volbehr, Direktor des städtischen Museums in Magdeburg, über: Die Reflexe des Zeitcharakters in den Möbelformen. Der Vortragende suchte gegenüber der Subjektivität des Geschmacksurteils bei der Wertung kunstgewerblicher Leistungen den Nachweis zu führen, dass in jeder Arbeit des Kunsthandwerks der Charakter der Zeit sich spiegele, in der die Arbeit entstanden, dass mithin eine objektive Würdigung möglich sei. Er führte das an den Mobilien des Hauses des näheren aus, die Wandlungen der Zeiten und die daraus entspringenden Wandlungen der Möbelformen von den frühesten Tagen des Mittelalters bis zur Gegenwart mit kurzen Worten schildernd. Er schloss mit dem Gedanken, dass die Geschichte des Kunsthandwerks dazu beitragen müsse, die Leistungen der Gegenwart zu verstehen und ihnen gerecht zu werden. *Fl.*

Berlin. Am 27. Oktober sprach im *Verein für deutsches Kunstgewerbe* in Berlin Herr Maler Max Seliger über: Das Mosaik, seine Anwendung und sein Stil. Zur Erläuterung waren zahlreiche ältere Aufnahmen und Abbildungen von Mosaiken, sowie neue Arbeiten von Pellarin, Puhl und Wagner, Rud. Leistner und der Aktiengesellschaft Kiefer ausgestellt. Nach eingehender Darlegung der geschichtlichen Entwicklung der verschiedenen Arten und der Technik des Mosaik besprach der Vortragende zuletzt die Frage, ob man die musivischen Darstellungen mehr als Flächengebilde oder wie plastische Gegenstände behandeln solle, wobei er sich aus künstlerischen Rücksichten für eine Ausführung aussprach, die auf Licht und Schatten nicht ganz verzichtet, im übrigen Schatten und Farben klar abhebt und bei Flächenbehandlung die Konturen klar umrissen giebt. Besonders sei die Wahl von unentschiedenen verschwommenen weichen Tönen zu vermeiden, die zu sehr an Malerei erinnern. *Fl.*

Breslau. *Kunstgewerbeverein.* In der am 27. Oktober abgehaltenen ersten Sitzung des Winterhalbjahres berichtete Herr A. Kaiser über den schlesischen Gewerbetag in Gnadenfrei i. Schl., welchem er als Delegirter des Vereins beiwohnte. Sodann hielt Herr Bildhauer R. Wilborn einen durch vorgelegte Photographien und Abbildungen erläuterten Vortrag über eine Reise in Westdeutschland, wobei er namentlich auf das kunstgewerbliche Leben in den Städten der Rheingegend einging. Herr Buchhändler Schweitzer hatte eine Reihe von den neuen sich unheimlich vermehrenden Publikationen ausgelegt, während Herr Glasermeister Kammler der Bibliothek ein Werk über moderne Kunstverglasung überwies. Zum Schluss forderte Herr Kunsttischlereibesitzer M. Kimbel in längerer von Beifall begleiteter Rede auf, reger als bisher für die Interessen des Vereins einzutreten. Auf kunstgewerblichem Gebiete sei Schlesien sehr übel bedacht. Infolge seiner geographischen Lage sei diese Provinz ziemlich isolirt. Auch tadelte Redner den langsamen Gang der Arbeiten für die Pariser Weltausstellung und forderte endlich eine Vereinfachung der Vorschriften für die in Schlesien projektirte Handzeichnungen-Ausstellung. In der sich anschliessenden lebhaften Debatte verlangte Herr Zeichenlehrer Direktor Claus, dass sich der Verein nun auch, nachdem er infolge seiner Bemühungen bezüglich Museum und Schule Erfolge davongetragen, mit der Reform des Zeichenunterrichts an den Volksschulen beschäftigen möge. — In der Sitzung vom 3. November brachte Herr Direktor Seger, Kustos des Museums schlesischer Altertümer, seinen Vortrag über Einrichtung von Kunstgewerbemuseen, welchen er auf dem Gewerbetag in Gnadenfrei i. Schl. gehalten, gedruckt zur Verteilung. An diesem Abend fand ein lebhafter Meinungsaustausch über die Ziele und Zwecke des hiesigen Kunstgewerbemuseums statt, welcher allerdings keine Resultate zeitigte. *G. SCH.*

-u- **Dresden.** Dem *Bericht über die ordentliche Generalversammlung des Kunstgewerbevereins am 18. Februar 1897* entnehmen wir über die Thätigkeit des Vereins folgendes: Vor einem Jahre glaubte der Vorstand, das Arbeitsfeld für 1896 namentlich in den Bestrebungen, dem Vereine auch nach aussen hin Ansehen zu verschaffen, suchen zu müssen. Von den damals genannten Punkten wurden zwei zur Erledigung gebracht, die Kollektivausstellung und das Adressbuch. Sehr erleichtert wurde die Erfüllung dieser Aufgaben durch eine staatliche Beihilfe von 1000 M. Die Kollektivausstellung wurde von 64 Vereinsmitgliedern und 12 Nichtmitgliedern beschickt. Auf die Vereinsmitglieder entfielen 53 Auszeichnungen. Platzmiete, Zimmerarbeiten und allgemeine Dekoration erforderten einen Aufwand von 11925,96 M., welchen teils die Aussteller deckten, teils die Vereinskasse, letztere durch den Betrag von 4056,47 M. Die massgebenden Gesichtspunkte für die Ausstellung gipfelten in dem Bestreben, der ganzen Abteilung eine künstlerische Ausstattung zu geben, Kojen und Schränke, bei denen eine einheitliche Form und Farbe zu Grunde lag, übersichtlich anzuordnen, breite Wege anzulegen und Ruhepunkte für die Besucher zu schaffen; ausserdem jedem Aussteller so viel als möglich künstlerische Hilfe zu leisten. Das Adressbuch, mit einem kurzen Bericht über die Thätigkeit des Vereins in den Jahren 1893—1895, wurde in 1900 Exemplaren an die Mitglieder, Behörden, Private, sowie an Hotels, Eisenbahnstationen u. s. w. versandt. Im Inseratenteil sind 72 Mitglieder vertreten. Den Einnahmen durch Inserate von 2265 M. steht eine Ausgabe von 2529,82 M. gegenüber, wo-

durch ein Vereinszuschuss von 264,82 M. notwendig wurde. Tages- und Abendschüler der Kgl. Kunstgewerbeschule, welche sich durch Fleiss und Begabung auszeichneten, wurden mit Stipendien von insgesamt 405 M. unterstützt. Die bedeutungsvollere Arbeit für 1897 wird in den Beratungen über die Einrichtung eines Bureaus oder Ateliers für kunstgewerbliche Anliegen und in der Herausgabe eines Werkes liegen, in dem einfache, aber künstlerische Gebrauchsgegenstände abgebildet sind. Am 1. Januar 1896 zählte der Verein 338, am 1. Januar 1897 371 Mitglieder. Ausstellungen fanden statt von modernen und alten Gläsern, von bäuerlichem Gerät, von Mosaikplatten, von Werken über moderne Naturbestrebungen im Ornament, von Zeichen- und Modellirstudien und von geschmiedeten und getriebenen Eisenarbeiten. Der Haushaltplan für 1897 weist eine Einnahme von 4246 M. und eine Ausgabe von 4245 M. auf. Der Verein bemüht sich, die Rechte einer juristischen Person zu erwerben.

Dresden. *Kunstgewerbeverein.* Der erste Vereinsabend nach den Sommerferien fand am 14. Oktober statt unter Vorsitz des Herrn Geheimen Hofrat Prof. Graff, welcher die erfreuliche Mitteilung machte, dass der geschäftsführende Ausschuss der Ausstellung des sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes 1896 in Dresden aus den Überschüssen der Ausstellung dem Vereine die Summe von 6000 M. zugewendet habe. Den Vortrag des Abends hielt Herr Maler O. Seyffert über: „Ein Beitrag zu unserem sächsischen Volksleben.“ Der Vortragende empfahl dringend, dem Beispiele Schwedens folgend, alles Volkstümliche in Sammlungen zu vereinigen. Der im Februar in Dresden gebildete Verein für sächsische Volkskunde komme dem entgegen, indem er alles Volkstümliche aus alter und neuer Zeit im Königreiche Sachsen und dessen Grenzgebieten zu erhalten, zu sammeln und wissenschaftlich zu bearbeiten und das Interesse und Verständnis dafür zu wecken anstrebe. Der Verein ist bereits auf 1400 Mitglieder angewachsen und konnte schon im September d. J. seine Sammlungen im Eintrittssaal des Museums im Palais des grossen Gartens eröffnen. Das Vereins-Archiv befindet sich in Leipzig. Dem Wunsch des Redners



Flügel von Steinway, im Besitze von Frau Estella Meyer, Berlin; gemalt von Professor E. Döpler d. j.
Nach einer Photographie von Zander & Labisch, Berlin.

um Unterstützung dieses vaterländischen Werkes wurde allseitig zugestimmt.

Lübeck. *Kunstgewerbeverein.* Die Absicht, in Lübeck einen Kunstgewerbeverein zu gründen, ist lange vorhanden gewesen. Seit Jahren und in neuerer Zeit hat es nicht an Versuchen gefehlt, das vor Jahrhunderten in so reicher Blüte stehende Kunstgewerbe in der alten Hansestadt wieder aufleben zu lassen, oder wo es schüchtern vorhanden, ihm bessere Würdigung zu verschaffen. Ein lebensfähiger Verein aber, dessen Aufgabe es ist, ein Mittelpunkt kunstgewerblicher Bestrebungen zu sein, hat bisher nicht entstehen können. Erst im Anfang Oktober d. J. ist durch sehr energisches Vorgehen einiger Herren die Gründung eines Kunstgewerbevereins beschlossen und sofort durchgeführt worden. In der, nach einigen voraufgegangenen Beratungsabenden, am 13. November abgehaltenen ersten Vereinssitzung zählte der junge Verein bereits 50 Mitglieder. Das rege Interesse, welches dem Verein entgegengebracht wird, lässt in einigen Wochen das erste Hundert erwarten. Wenn auch noch manche Schwierigkeit zu überwinden ist, wenn es auch im Anfang an ausreichenden Mitteln fehlen wird, so soll doch rüstig vorwärts gearbeitet werden, Lübeck in die Reihe der Städte zu bringen, in denen das Kunstgewerbe eine achtunggebietende Stellung einnimmt. Zunächst hält der Kunstgewerbeverein Lübeck während des Winters am ersten und dritten Freitag des Monats eine ordentliche Sitzung ab, in der durch kleine Gruppenausstellungen, Vorträge, Mitteilungen und Besprechungen den Mitgliedern fördernde Anrege gegeben werden sollen. Daneben steht das künstlerisch ausgestaltete Vereinslokal jeden Dienstag und Freitag — so weit an letzterem Tage keine Sitzung stattfindet — der geselligen Vereinigung frei. In der oben erwähnten Versammlung wurde nach einigen geschäftlichen Mitteilungen die Wahl des aus sechs Mitgliedern bestehenden Vorstandes vorgenommen. Gewählt wurden die Herren: Architekt Metzger als 1. Vorsitzender, Baudirektor Schaumann als 2. Vorsitzender, Dekorationsmaler P. Meyer als 1. Schriftführer, Kunsthistoriker Dr. Hach als 2. Schriftführer, Kunstgewerbezeichner Heymann als Zeitschriftenverwalter (Bibliothekar). Der Verein hat ferner beschlossen, das Kunstgewerbeblatt als Vereinszeitschrift für seine Mitglieder zu halten.

Verband deutscher Kunstgewerbevereine. Die Mitgliederzahl des Verbandes ist nach der vor kurzem herausgegebenen Berichterstattung in erfreulichem Wachstum begriffen. Sie ist von 10928 Mitgliedern im Jahre 1895 auf 11401 im Jahre 1896 gestiegen. Während dieser zwei Jahre führte der Verein für deutsches Kunstgewerbe in Berlin den Vorort. Am 2. November fand der Delegirtentag des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine unter Leitung des derzeitigen Vorsitzenden des Verbandsvorortes, Herrn Architekten Hoffacker, in Berlin statt. — Von den 23 Vereinen waren 20 durch im ganzen 27 Delegirte vertreten. Für die nächsten zwei Jahre wurde als Vorort der württembergische Kunstgewerbeverein in Stuttgart gewählt, dessen Vorsitz zur Zeit Präsident von Gaupp führt. Der bisherige Vorort Berlin erstattete den Geschäftsbericht für die Jahre 1895 bis 1897 und legte den Etat für die folgenden zwei Geschäftsjahre zur Genehmigung vor. Ausserdem wurde einstimmig beschlossen, den auf dem letzten im Januar d. J. abgehaltenen Delegirtentag vertretenen Standpunkt festzuhalten, wonach das deutsche Kunstgewerbe auf der Pariser Weltausstellung 1900 in seinen

·A· 1896.

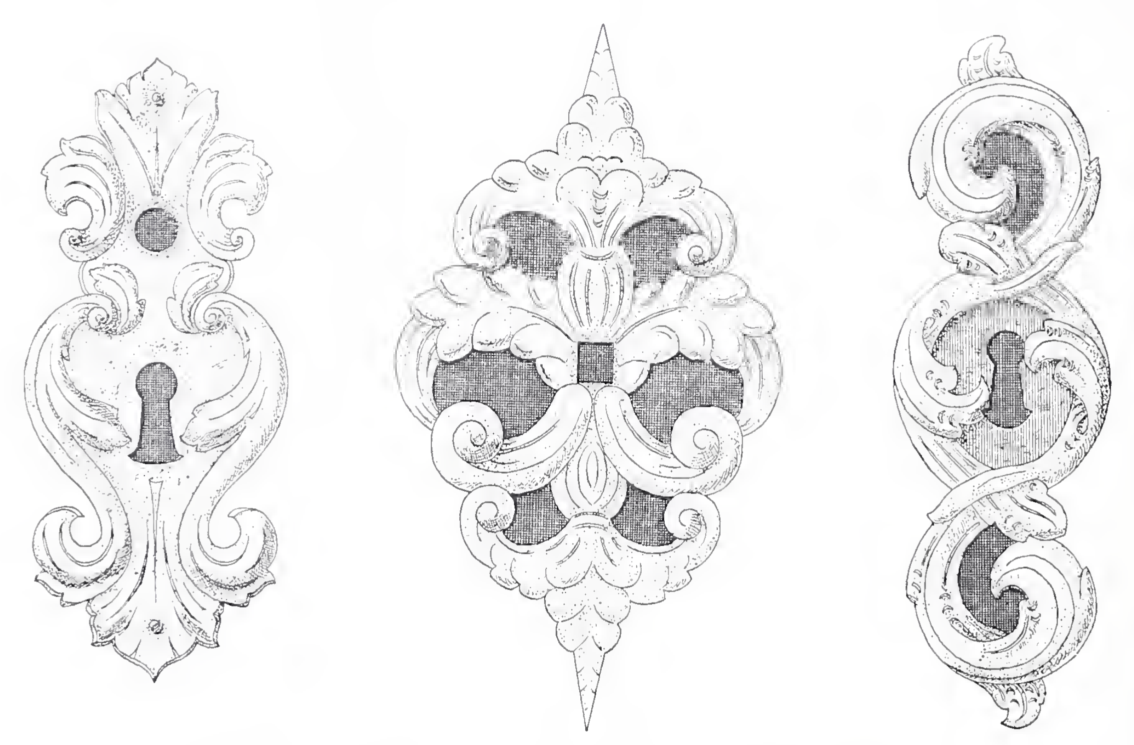
Vergoldeter Pokal mit emaillirten Früchten, entworfen von AUGUST GLASER, München.

hervorragendsten Leistungen, gesondert von der Marktware, auch der kunstgewerblichen, geschlossen und nach einheitlichem Plane vorgeführt werden müsse und alle zur Ausstellung zuzulassenden Gegenstände einer nach einheitlichen Gesichtspunkten zu vollziehenden Vorprüfung zu unterwerfen seien. Betreffs der im Jahre 1899 für Dresden geplanten deutsch-nationalen Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung ging die einstimmige Meinung dahin, dass im Hinblick auf die Verpflichtungen, welche die einheitliche, allseitige und glänzende Beteiligung des deutschen Reiches auf der Pariser Weltausstellung 1900 den Kunstgewerbetreibenden auferlege, von einer solchen Veranstaltung dringend abzuraten sei. Ferner hat der neue Vorort übernommen, die Regelung verschiedener, die Pariser Ausstellung betreffenden, mehr geschäftlichen Fragen anzubahnen und durch einen späteren Delegirtentag event. zum Austrag zu bringen. Die Einstimmigkeit in der Beschlussfassung über diese wichtigen Fragen ist um so bedeutungsvoller, als der Verband so ziemlich alle Kunstgewerbevereine Deutschlands mit über 10000 Mitgliedern umfasst.

MUSEEN

-u- ***Hamburg.*** Dem *Bericht des Museums für Kunst und Gewerbe für das Jahr 1896* entnehmen wir folgendes: Die Sammelarbeit des Museums pflegt sich seit jeher zeitweilig auf bestimmte Gebiete zusammenzufassen, sowohl um unabhängig von den Zufälligkeiten der Angebote planmässig die Sammlungen auszubauen, wie um bei den Ankäufen der Vorteile teilhaftig zu werden, die das Vertiefen in umgrenzte Gebiete des kunst- und kulturgeschichtlichen Wissens, das Studium der Fachsammlungen und der Verkehr mit den Fachgelehrten und Fachsammlern darbietet. Im verflossenen Jahre stand so im Vordergrund die Vervollständigung derjenigen Abteilungen, in denen die kunstgewerblichen Altertümer Nordalbingiens vertreten sind. Drei Gruppen: die Schnitzmöbel, die Edellmetallarbeiten und die Fayencen kommen hier vorzugsweise in Betracht. Diesem Gebiete kamen besonders wertvolle Geschenke zu gute. Sehr wichtig ist, dass sich unter den neuen Erwerbungen nicht nur ihrer ursprünglichen Bestimmung entfremdete Holzschnitzereien, sondern auch vollständige Möbel befinden. Zunächst hervorzuheben sind vier Truhen, davon drei aus der Blütezeit der deutschen Spätrenaissance. Eine dieser Truhen, die unweit von Husum aufgefunden wurde, war im vorigen Jahrhundert zu einem Kleiderschrank umgebaut worden, jedoch liess sich aus den Bestandteilen des Schrankes die ursprüngliche Truhe vollständig wieder zusammensetzen. Diese Truhe zeigt im Rahmenwerk ihrer Vorderseite vier grosse Füllplatten mit vortrefflich geschnitzten Scenen aus der Geschichte Davids. Prächtiger als diese Truhe ist diejenige mit der Geschichte der ersten Menschen. Sie wurde in einem alten Bauernhause zu Böddinghusen im Dithmarschen aufgefunden. Die Erhaltung ist eine vorzügliche. Sie ist ebenso wichtig durch den ausserordentlichen Reichtum ihrer Ornamente, wie dadurch, dass sie auf einen ganz bestimmten Meister hinweist, von dessen Hand das Museum schon eine kleine Truhe mit der Geschichte der schönen Esther besitzt, mehrere grosse Truhen sich im Flensburger Museum und in Kopenhagen befinden: einen Künstler, für den die Bezeichnung des Meisters mit dem flöteblasenden Hasen, nach einem von ihm öfter angewendeten Motiv, vorgeschlagen ward. Seine Schnitzmöbel stehen noch ganz unter der Herrschaft des Rollwerkornaments der Spätrenaissance, im Figürlichen freilich wird der Meister von anderen seiner Zeit und Gegend übertroffen. Er liebt es, ohne Rücksicht auf das Relief, die Figuren zu häufen, die Hintergründe zu vertiefen und mit winzigen Nebenscenen zu füllen. Das führt ihn dazu, die äussersten Zumutungen an das Eichenholz zu stellen, indem er die Gestalten fast vollrund wiedergiebt. Seine Meisterschaft zeigt er in dem reich entwickelten Ornament. Sein Rollwerk belebt er durch Fruchtbüschel und Gehänge, mit Früchten gefüllte Vasen, durch kleines Getier, das bald auf den Fruchtgehängen sitzt, bald in kleinen Feldern am Sockel oder Fries erscheint, vor allem durch vielerlei Figürchen in der reichen Zeittracht. Von Pfanzenformen findet sich nur hier und da ein Blatt, Blumen und Ranken fehlen, ebenso fast gänzlich groteske Motive und Maskenbildungen. Einen von diesen beiden Truhen völlig abweichenden Charakter vertritt die dritte Truhe, die in der Warmhörner Mühle im Eiderstedtischen aufgefunden wurde und sich dadurch auszeichnet, dass ihre Wände nicht in Rahmen und Füllungen gearbeitet, sondern aus schlichten Brettern zusammengespundet sind. Auf der Vorderwand sind in versenktem Relief drei Felder geschnitzt. Die architektonische Umrahmung, welche sonst derartige Bilder einfasst, erscheint hier der Hauptsache nach nicht plastisch, sondern nur in den Umrissen mit Einzelheiten in ebenfalls versenktem Relief. Unter den drei Bogenstellungen ist je eine Scene aus der Geschichte vom barmherzigen Samariter wiedergegeben. Die deutschen Schränke, welche im Berichtsjahr erworben wurden, stehen an Kunstwert hinter den Truhen zurück, sind aber wichtig, weil sie bisher fehlende Typen Nordalbingiens vertreten. Drei dieser Schränke sind Eckschränke, von jener im Lande Hörnschap genannten Art. Sie hatten ihren Platz in der Aussenecke des Pesels zwischen den beiden Fensterwänden. Sie stammen aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Von Schnitzereien, die aus ihrem Zusammenhang mit Truhen gelöst vorgefunden wurden, vertreten vier vordere und zwei seitliche Fülltafeln die Anfänge der Renaissance im Dithmarschen. Schwerfällig in symmetrischer Bildung aufwachsendes Pflanzenwerk füllt die vier Platten der Vorderseite. Die schweren Akanthusblattscheiden und die frei wachsenden Blätter entsprechen dem für die Frührenaissance an der Nieder-Elbe bezeichnenden Typus. Auf Dithmarsche Herkunft deuten auch zwei auf den Tafeln vorhandene Wappen. Leider fehlt es noch immer an einer quellenmässigen Darstellung der Waffen des schleswig-holsteinischen Adels und der wappenführenden Bürger- und Bauerngeschlechter des Landes, denn die vorhandenen Wappenbücher genügen nicht für die Beantwortung von Fragen, welche die Kunstgeschichte zu stellen hat. Die Entstehung dieser Schnitzwerke ist um 1550 anzusetzen. Erst so spät verdrängte hier die Renaissance die Gotik. Wenig jünger ist ein schönes Schnitzwerk desselben Stiles, das zu jenen ausgezeichneten Wangenbekrönungen gehört, die bis zum Jahre 1847 das Gestühl im Dom zu Schleswig schmückten, damals aber einer „stilvollen“ gotischen Restauration barbarisch geopfert wurden, um lange Zeit verwahrlost in einem Verliess des Turmes zu lagern. Aus diesem verteilte man sie 1885 in die Museen zu Berlin, Kiel und Flensburg, anstatt sie bei einer neuen Restauration auf ihre alten Plätze in der Kirche zurückzubringen. Die von dem Museum erworbene gehört zu den ältesten und schönsten Bekrönungen, als deren Schnitzer wir Hans von Münster ansehen, der um 1554 in Schleswig ansässig war. Vier Fülltafeln einer Truhe mit Scenen aus der Jugendgeschichte Jesu vertreten die um etliche Jahrzehnte jüngere Geschmacksrichtung, in welcher das Pflanzenornament und die Groteske durch das figürliche Relief aus den Hauptfüllungen der Möbel verdrängt worden sind. Der Meister dieser Platten hat aller Wahr-

scheinlichkeit nach auch manche der Kanzeln geschnitzt, die in den Kirchen des Landes noch erhalten sind. Diese Kanzeln und die aus derselben Zeit stammenden Altar-Schnitzwerke und Epitaphien bergen den Schlüssel zur Bestimmung der meisten an Möbeln überlieferten Schnitzwerke der Renaissance. An manchen Kanzeln haben sich die Künstler genannt. Geschenkt wurden dem Museum ferner die Hauptbestandteile eines Schrankes, vier Thüren mit den üblichen Scenen aus der Jugendgeschichte Jesu und drei Hermen, die sich seit langen Jahren in dänischem Besitz befanden. Bei diesen fast malerisch wirkenden Reliefs heben sich die stark hervortretenden, zum Teil vollrund herausgearbeiteten Figuren in freier Gruppirung und in natürlich lebhafter Bewegung von einem landschaftlichen oder architektonischen Hintergrund ab. Andere Schnitzmöbel von gleichem Wert sind, mit Ausnahme des Susannenschrankes im Thaulow-Museum in Kiel, werken an. Ein treffliches Beispiel der gegen Ende des Mittelalters überall in Deutschland geübten, aber nirgends zu grösserer Meisterschaft als in Tirol gediehenen Flachschnitzerei ist eine Tiroler Platte aus Fichtenholz vom Jahre 1517. Italienische Arbeit vom Ende des 18. Jahrhunderts ist eine Kommode mit grossem Akanthus-Ornament und Trophäen in schöner Holzintarsia. Die Sammlung der Fayencen ist, von den ungenügend vertretenen Majoliken abgesehen, eine der am besten entwickelten Abteilungen des Museums. In dem illustrirten „Führer“ des Museums konnten Erzeugnisse von nicht weniger als zwölf zum Teil sehr bedeutenden deutschen Fayence-Manufakturen beschrieben werden, die in Jaennickes Grundriss der Keramik (1879) nicht einmal dem Namen nach erwähnt sind. Seither, im Jahre 1896 sind hinzugekommen von ebenfalls Jaennicke unbekannt gebliebenen deutschen Fayence-Manufakturen Berlin, Potsdam, Magde-



Beschläge aus der Thomaskirche in Leipzig, aufgenommen von Architekt H. KRATZ, Leipzig.

bisher in den dänischen und schleswig-holsteinischen Sammlungen nicht nachgewiesen. Von Schnitzwerken des 18. Jahrhunderts sind hervorzuheben ein geschnitztes, bunt bemaltes Bildwerk, das einen streng stilisirten Vogel mit ausgebreiteten Flügeln von 60 cm Spannweite darstellt und auf den ersten Blick an einen Schützenvogel erinnert, die bei den Vogelschiessen ländlicher Gilden eine Rolle spielten. Es war Brauch, ähnliche Pelikane über der Wiege schwebend in den Bauernstuben aufzuhängen. Unter den angekauften Holzschnitzwerken fremdländischer Herkunft steht das Mittelstück einer Truhenplatte aus Nussholz, wahrscheinlich eine portugiesische Arbeit des 17. Jahrhunderts, obenan. Die schwungvolle Behandlung der einem mächtigen palmettenförmigen Mittelkelch symmetrisch entwachsenden, in vielfachen feinen Spiralen sich windenden Akanthusranken und die meisterliche Technik des Reliefs, das in den Blattscheiden und Endblüten fast vollrund hervorquillt, in zarten Nebenblättchen verläuft, weisen diesem Stück eine Sonderstellung unter den Schnitzburg und Schrattenhofen, von denen Erzeugnisse erworben werden konnten. Erworben wurde ferner aus London die dritte der drei Fayence-Platten, von denen zwei als keramische Urkunden der Nürnberger Fayence-Fabrik im Berliner Kunstgewerbemuseum bewahrt werden. Auf diesen beiden Platten sind von der Hand des G. M. Tauber im Jahre 1720 die Bildnisse des Christoph Marx und des J. C. Romedi dargestellt, auf der Hamburger Platte dasjenige des Joh. Jac. Mayer, Erkauffers des Romedischen halben Anteils an der Fabrik im Jahre 1720, ein Hochzeitsteller aus der Nürnberger Fayence-Fabrik, und von schleswig-holsteinischen Fayencen die berühmte Bischofsbowle in Form einer Bischofsmütze aus der Sammlung C. W. Reynolds. Zu erwähnen ist noch eine Suppenterrine mit Blaumalerei, die als Erzeugnis der in der keramischen Litteratur noch nicht erwähnten Fayence-Manufaktur zu Herreb in Norwegen anzusehen ist. Europäische Porzellane wurden im Berichtsjahre aus Mitteln des Budgets nicht angeschafft, jedoch sind durch

private Beiträge nicht weniger als acht deutsche Porzellan-Manufakturen des 18. Jahrhunderts zur besserer Vertretung gelangt. In diesem Jahre erscheint zuerst unter den Ankäufen ein Gefäss aus geschnittenem Bergkrystall, ein Becher vom Jahre 1660, eine bezeichnete Arbeit des berühmten Nürnberger Krystall- und Glasschneiders Georg Schwanhard. Vier im Jahre 1896 erworbene Gläser mit gerissener Arbeit weisen auf Holland, wo im 18. Jahrhundert diese Technik sich weit verbreiteter Pflege erfreute. Die Sammlung altgriechischer Kunstgegenstände steht zwar noch in den Anfangsstadien, schreitet aber doch langsam von Jahr zu Jahr fort. Erworben wurden ein grosser „Stamnos“ (urnenartiges Vorratsgefäss), zwei Lekythen, eine Tanagrafigur und eine goldene Halskette. Von vorgeschichtlichen Altertümern sind ein Messer und ein goldener Armring hinzugekommen, die in hohem Grade geeignet sind, von dem Geschmack jener Völkerschaften eine Vorstellung zu vermitteln, denen wir die Kultur der Bronzezeit im nördlichen Europa verdanken. Von mittelalterlichen Altertümern ist besonders zu erwähnen ein Thonrelief von Jodocus Vredis. Das 18. Jahrhundert ist unter den Erwerbungen des Berichtsjahres, abgesehen von den schon erwähnten Fayencen und Porzellanen, vorwiegend durch Metallarbeiten vertreten. Aus der Rokokozeit konnten bisher nur wenige Stücke erworben werden; um so wichtiger ist daher das Geschenk zweier französischer Wandleuchter aus der besten Zeit Louis XV. Die Sammlung wissenschaftlicher Instrumente wurde vermehrt durch eine äquatoriale Sonnenuhr, ein Werk des Wieners Melchior Weltin, die im Jahre 1894 begründete Sammlung jüdischer Kulturgeräte durch eine Seder-Schüssel und eine Bessomin-Lade. Obenan unter den Ankäufen von Arbeiten aus neuster Zeit steht ein plastisches Werk, der schlafende Säugling, ein Werk des Jean Carriès, der nach meteorgleichem Aufleuchten in der französischen Kunst durch einen frühen Tod im Jahre 1894 hingerafft wurde; dazu noch einige Gefässe von ihm mit matten, sammetweichen Schmelzglasuren, in gebrochenen grauen und braunen Tönen, bei dem Hauptstück belebt durch weissen, von Goldadern durchzogenem Schmelzüberguss. Carriès ist der bedeutendste Künstler gewesen auf dem Arbeitsfelde der Keramik, dem er seine letzten Studienjahre widmete. Er war aber nicht der erste und ist nicht der letzte geblieben unter den französischen Keramikern, die der von den Japanern empfangenen Anregung gefolgt sind. Einige hervorragende Erzeugnisse der Porzellankunst der Neuzeit sind zu verzeichnen als Geschenke der Leiter der Fabriken, aus denen sie hervorgegangen sind. Herrn Harald Bing in Kopenhagen verdankt das Museum zwei Schmuckvasen, beredte Zeugnisse für den hohen künstlerischen Standpunkt, zu dem Bing & Grondahls Porzellan-Fabrik sich im Wettbewerb mit der so ruhmreich emporgediehenen Kgl. Porzellan-Manufaktur zu Kopenhagen aufgeschwungen hat. Beide dänischen Manufakturen wetteifern heute um den Vorrang und die Anerkennung auf dem Weltmarkt. Als ein sehr wichtiger Zuwachs ist weiter eine Anzahl erlesener Erzeugnisse der Kgl. Sächsischen Porzellan-Manufaktur zu Meissen zu verzeichnen, ein Geschenk der Administration dieser Anstalt. Die Sammlung der japanischen Schwertzieraten wurde im verflossenen Jahr von Grund aus neu geordnet. Während des Jahrzehnts, seitdem sie als ein Orbis pictus japanischer Natur und Kunst zusammengestellt worden, waren viele Stücke hinzugekommen, die zur Ausfüllung der in jenem Plan noch verbliebenen Lücken bestimmt waren. Diese sind nunmehr am gehörigen Orte eingeschaltet. Zugleich ist unter Beihilfe des Herrn Hara das über 1500 Nummern umfassende Inventar dieser Abteilung neu bearbeitet worden. Unter den erworbenen fünf Tsuba, Stichblättern japanischer Schwerter, befinden sich mehrere von hervorragender Schönheit. Erworben wurde ferner ein Schwertmesser, ein Meisterstück erstaunlichster Tauschir-Arbeit, einige Messergriffe, eine Schwertklinge und einige Kagamibuto. Die Erwerbungen japanischer Töpferarbeiten erstrecken sich vorzugsweise auf solche Stücke, bei denen die von den Japanern gepflegte Technik der geflossenen Glasuren in der ihnen eigenen impressionistischen Bemalung angewandt ist. Im Vergleich mit der Sammlung japanischer Töpferarbeiten ist diejenige der chinesischen bisher sehr zurückgeblieben; jedoch konnten in dem Berichtsjahre einige Stücke erworben werden, unter denen sich eine kostbare Hawthone-Vase befindet. Ebenso erhielt die Glassammlung einen wichtigen Zuwachs durch eine Anzahl geschnittener Gläser chinesischen Ursprungs, zumeist Arbeiten des 18. Jahrhunderts. Im Jahre 1896 nahmen wechselnde Ausstellungen die Thätigkeit der Anstalt häufiger in Anspruch als in den früheren Jahren. Von den sieben Ausstellungen, in denen Blätter der Hamburgensien-Sammlung und der kulturgeschichtlichen Bilder-Sammlung vorgeführt wurden, sind hervorzuheben eine Ausstellung zur Säkularfeier der Erfindung der Lithographie, welche zur Herausgabe einer von Herrn Dr. Ernst Zimmermann verfassten Festschrift über die Entwicklung der Lithographie in Hamburg Anlass gab, und eine 400 Blätter enthaltende Plakatausstellung, über die ein mit kritischen Einleitungen versehener Katalog veröffentlicht wurde.

WETTBEWERBE

-u- *Preisausschreiben des Verbandes keramischer Gewerke in Deutschland für keramische Entwürfe.* An der Preisbewerbung durch Einsendung selbstgefertigter Arbeiten können nur solche gewerbliche Künstler teilnehmen, welche im Deutschen Reiche wohnen, aber in keramischen Fabriken nicht angestellt sind. Jeder Teilnehmer an der Konkurrenz darf nur einen Entwurf einsenden. Gefordert werden die in natürlicher Grösse gezeichneten *Formen der Hauptteile eines Speiseservices, ausgeführt in Porzellan oder Steingut.* Und zwar: Runde Suppenterrine, ovale Suppenterrine, runde Gemüseschüssel, ovale Gemüseschüssel, ovale Sauceterrine, ovale Saucière, runde Salatschüssel, ovale Kompottschüssel, ovale Fischplatte, ovale Fleischplatte, flacher runder Teller, tiefer runder Teller, Dessertteller, Käseglocke, Salzgefäss, Pfeffergefäss, Senfgefäss, Butterglocke, Fruchtschale auf hohem Fuss, dgl. auf niedrigem Fuss, eine Konfektschale ohne Fuss. Die Masse der Höhe und Durchmesser sind in den Ausschreiben für jedes einzelne Gefäss genau angegeben. Die Gefässformen sollen neu und eigentümlich und der Farbendekoration zugängig sein. Das Speiseservice soll dem feineren bürgerlichen Gebrauch dienen und kein Luxusgeschirr sein. Für Prämiirung sind 400 M. bestimmt. Die Kommission, bestehend aus den Herren: Fr. Guilleaume, Josef Hohmann, Alb. Hutschenreuther, G. Schoenau und Prof. Alex. Schmidt, welche zugleich das Preisgericht bilden, teilt die Summe für diese drei besten Arbeiten in drei abgestufte Preise. Die Arbeiten sind bis zum 31. Mai 1898 an Professor Alex. Schmidt in Coburg einzusenden. Jede Zeichnung ist mit einem Merkwort zu versehen, welches sich auf einem Umschlag, enthaltend den Namen des Verfassers, wiederholt. Alle Entwürfe werden in der Mitte 1898 stattfindenden Hauptversammlung des Verbandes keramischer Gewerke ausgestellt. Das Urteil des Preisgerichts wird im „Sprechsaal“ veröffentlicht. Die mit Preisen ausgezeichneten Arbeiten werden durch die Preiszahlung Eigentum des Ver-

bandes keramischer Gewerke. Über die Verwendung und praktische Verwertung der preisgekrönten und in das Eigentum des Verbandes übergegangenen Entwürfe wird der Vorstand des Verbandes das Erforderliche veranlassen. Der Erlös aus dem Weiterverkaufe dieser Entwürfe wird den betreffenden Erfindern noch ausser den zuerkannten Preisen überwiesen. Das Preisausschreiben ist zu beziehen von Professor Alex. Schmidt in Coburg.

Konkurrenz für einen Briefkopfentwurf für die Firma *Reiniger, Gebbert & Schall* in *Erlangen*. Von den 55 eingelaufenen Entwürfen wurden am 25. Oktober d. J. von seiten des aus den Herren Dr. Paul Rée, Bibliothekar und Sekretär vom Bayerischen Gewerbemuseum in Nürnberg und Architekten Küfner, Vorstand der Vorbildersammlung und der Zeichenschule vom Bayerischen Gewerbemuseum in Nürnberg, und Herrn Max Gebbert, Inhaber der Firma, bestehenden Preisgerichts die mit dem Motto „Licht", „102" und „Simplex" versehenen Arbeiten mit dem ersten (500 M.), mit dem zweiten (300 M.) und dritten Preis (200 M.) ausgezeichnet. Als Preisträger ergaben sich die Herren Albert Wimmer in Leipzig (erster Preis), Walther Püttner in München (zweiter Preis) und Hans Pfaff in Dresden (dritter Preis).

-u- *Einen Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für eine Hochzeits-Medaille oder -Plakette*, die geeignet ist, als Hochzeitsgeschenk Verwendung zu finden oder für die Angehörigen der Eheleute als dauernde Erinnerung an die Hochzeitsfeier zu dienen, schreibt das Kgl. Preussische Ministerium der geistlichen u. s. w. Angelegenheiten für preussische und in Preussen lebende andere deutsche Künstler aus. Verlangt wird ein Wachsmodell, dessen Durchmesser oder längstes Mass mindestens 20 cm beträgt und 30 cm nicht überschreiten darf. Die Form der Medaille oder Plakette ist dem Ermessen des Künstlers überlassen. Es können eine oder beide Seiten künstlerisch ausgeführt werden. Auf einer Seite ist Raum vorzusehen für eine einzugravirende Inschrift, welche mindestens das Datum der Eheschliessung, thunlichst aber auch die Namen des Ehepaares enthalten soll. Die Einlieferung der Modelle mit Motto und Namen des Verfassers in verschlossenem Couvert versehen, hat bis zum 23. April 1898, nachmittags 3 Uhr im Bureau der Kgl. Akademie der Künste in Berlin zu erfolgen. Der beste Entwurf erhält einen Preis von 2000 M. Ferner stehen dem Preisgericht noch weitere 3000 M. für Preise zur Verfügung, so weit befriedigende, eines Preises würdige Lösungen eingehen. Die Ausführung ist in Bronze oder Silber gedacht. Als Preisgericht ist die Preussische Landes-Kunstkommission bestellt.



Silberner Löffel aus dem Museum für Kunst und Gewerbe zu Hamburg.
Gezeichnet von J. Svensson, Hamburg.

BÜCHERSCHAU

Mordvalaisten pukuja ja knoseja. Trachten und Muster der Mordvinen. Kommissionsverlag Paul Schimmelwitz, Leipzig.

Unter obigem Titel giebt die finnisch-ugarische Gesellschaft ein Werk in Liefe-



Silbereinband der Spätrenaissance, Deutschland. Grösse $10^1/_2$:5 cm. Aus Emil Hirsch: Bucheinbände.

rungen und zwar in finnischer und deutscher Sprache heraus, das 100—150 farbige Tafeln enthalten wird, von denen die ersten 16 jetzt erschienen sind. Der Subskriptionspreis des ganzen Werkes beträgt 30 M. Der Zweck des Werkes ist: die Zieraten und Stickereien darzustellen, mit denen ein finnischer Volksstamm an der unteren Oká und mittleren Wolga seine Nationaltracht ausschmückt, die sich bis auf unsere Tage erhalten hat, jetzt aber mehr und mehr durch die russische Tracht verdrängt wird. Die Publikation, die zunächst von grossem wissenschaftlichen Interesse sein wird, dürfte dank der Menge origineller Muster auch von praktischer Bedeutung sein, umsomehr als die Muster einerseits so wiedergegeben sind, wie sie sich in Wirklichkeit darstellen, andererseits ist aber auch die Technik der Muster anschaulich gemacht, so dass die Herstellungsweise leicht erkennbar ist. *Fl.*

Ferdinand Luthmer: *Werkbuch des Dekorateurs,* eine Darstellung der gesamten Innendekoration und des Festschmuckes in Theorie und Praxis. 358 Seiten 4^0 mit 229 Abbildungen im Text und 16 Volltafeln. Union, Stuttgart etc. 15 Mark.

Das Kunstgewerbeblatt hat vor Jahresfrist die erste Lieferung des Werkes besprochen, das nunmehr vollständig vorliegt. Was die erste Lieferung versprach, das haben die nachfolgenden gehalten. Von den zahlreichen Abbildungen, die gut gewählt sind, ist ein grosser Teil eigens für den Zweck vom Verfasser selbst gezeichnet. Die klare, gewandte Sprache hält sich fern vom trockenen Lehrbücherton, ohne anderseits auf die blosse Phrase zu verfallen. Damit wird der Verfasser offenbar beiden Leserkreisen gerecht, an die er sich wendet, den Fachleuten und den Laien. Beide Kreise werden das Buch freudig hinnehmen und Nutzen von demselben haben. „Schmücke dein Heim" ist heute ein viel gebrauchtes Wort; das Luthmersche Werk erleichtert die Umsetzung desselben in die That, und wir sind überzeugt, dass praktisch und künstlerisch veranlagte Frauen das Buch sich gerne auf den Weihnachtstisch legen lassen werden. Dem Dekorateur von Beruf werden hauptsächlich diejenigen Kapitel von Interesse sein, welche dem geschichtlichen Teil, der Theorie und der ästhetischen Seite gewidmet sind. Anderseits werden die Angaben aus der Praxis vornehmlich dem Laien zu gute kommen, wenn er selbstthätig in das Dekorationswesen seiner Wohnung eingreifen will. Das Werkbuch macht fünf Abteilungen. Die erste gilt der historischen Entwicklung, die zweite den theoretischen, die dritte den technischen Fragen. Im vierten Teil werden die einzelnen Räume besprochen, vom Eingang und Treppenhaus an bis zu den Luxuseinrichtungen der vornehmen Villa, dem Billardzimmer, der Privatgalerie, dem Wintergarten etc. Den Schluss des Buches bildet eine Abhandlung über Fest- und Gelegenheitsdekorationen, des Hauses sowohl als der Strassen und Plätze, wobei in letzterer Hinsicht auch des Apparates der Festzüge gedacht wird. Es genügt, an dieser Stelle auf die neueste Arbeit Luthmers, welche eine Ergänzung seines Werkbuches des Tapezierers vorstellt, aufmerksam zu machen. Im übrigen spricht sie am besten für sich selbst. *F. S.*

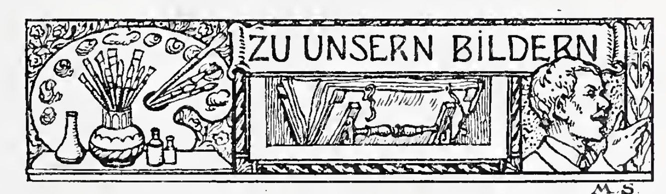
Buch-Einbände, Litteratur und Alte Originale. Über dieses Specialfach hat das Antiquariat von Emil Hirsch, München, Karlstrasse 6, einen mit 12 Tafeln ausgestatteten Katalog zum Preise von 1 M. herausgegeben, der für Sammler von besonderem Interesse sein dürfte. Wir bringen einige Abbildungen aus diesem Katalog mit Erlaubnis des Herausgebers mit dem Bemerken, dass die Sammlung der Original-Einbände 77 Stück aus dem Zeitraum von ca. 1475 bis 1800 umfasst. Auch hübsche alte Buntpapiere können Sammler von genanntem Antiquariat stets beziehen.

Meyers historisch-geographischer Kalender auf das Jahr 1898. Den empfehlenden Worten, mit denen wir im letzten Jahr auf das erstmalige Erscheinen dieses Abreisskalenders aufmerksam machten, ist kaum etwas hinzuzufügen. Den Abbildungen mittelalterlicher Städtebilder aus Merians herrlichen Topographien sind auch diesmal die heraldisch richtig gezeichneten, mit Farbenangabe versehenen Städtewappen



Getriebener Silbereinband der Spätrenaissance, Deutschland. Gesamtbreite inkl. Schliesse $25^1/_2$ cm, Höhe $25^1/_2$ cm. Aus Emil Hirsch: Bucheinbände.

beigefügt, neben den authentischen, meist alten Bildern und Kupferstichen entnommenen Bildnissen bedeutender Männer aller Nationen und anderem mehr. Der billige Preis von 1,50 M. ist beibehalten.



Das *Büffet* (Seite 35) wurde nach dem Entwurfe von Hermann Schulz in der Werkstätte von G. Wenkel Nachf. in Eichenholz mit eisernen Beschlägen ausgeführt. Es ist so eingerichtet, dass die oberen Thüren ohne Schemel oder Tritt geöffnet werden können und somit das Büffet zum Aufbewahren von Gläsern etc. bequem benutzt werden kann.

Im Unterteil auf der rechten Seite bilden die beiden Thüren einen Raum, wogegen die linke Seite mit Zügen eingerichtet ist. Ausserdem wurde bei der Ausführung besonders darauf Wert gelegt, so viel wie möglich die Staubecken zu vermeiden, weshalb alle profilirten Teile einfach und glatt gehalten sind.

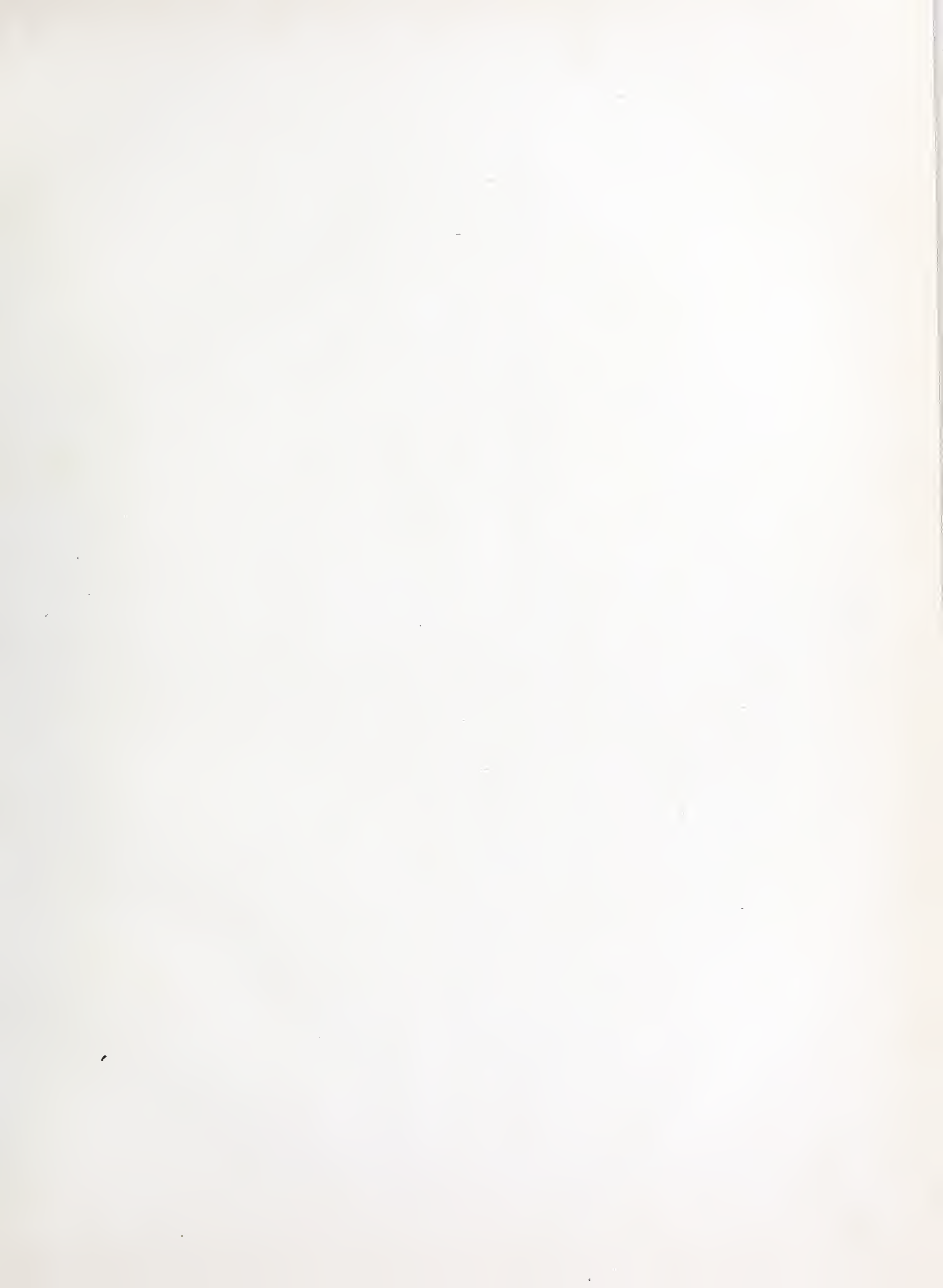
Die auf unserer Tafel abgebildeten Glasfensterentwürfe sind für das sogenannte „Romanische Haus" in Berlin-Charlottenburg ausgeführt, welches von Baurat Schwechten der bekannten, von ihm erbauten Kaiser Wilhelm Gedächtnis-Kirche gegenüber errichtet wurde. Dem Baustil der Kirche entsprechend ist auch das „Romanische Haus" in allen seinen Teilen durchgeführt, so weit die modernen Bedürfnisse sich mit den romanischen Formen in Einklang bringen liessen. Die Glasfenster des Treppenhauses, welche nach Melchior Lechters Kartons ausgeführt sind, zeichnen sich durch stilvolle Zeichnung und vor allem sehr stimmungsvolle, farbige Wirkung aus. Über die Art seiner Technik geben des Künstlers eigene Mitteilungen, die er uns machte, den besten Aufschluss. Er schreibt uns: „In einer Notiz, über den Besuch des romanischen Hauses vom Architekten-Verein, war zu lesen: Die Glasgemälde seien nach nordamerikanischen Vorbildern gemacht, d. h. es seien nur die Konturen mit dem sogenannten Schwarzlot, sonst nichts an den Fenstern gemalt. Das entspricht nicht ganz der Wahrheit. Ich weiss nicht, wie nordamerikanische Glasmalereien technisch behandelt werden, da ich bis jetzt noch keine gesehen habe. Die Wahrheit ist, dass für mich nur die Meisterwerke des Mittelalters vorbildlich waren! Ich gehe in nichts über die schlichte Behandlungsweise der Gläser, wie sie im Mittelalter üblich gewesen, hinaus. Ich bemale die farbigen Naturgläser, nachdem sie stellenweise mit Ätze behandelt sind, von beiden Seiten mehrere Male, mit dem oben angeführten Schwarzlot (eine braunschwarze Metallfarbe), die einzige Farbe, die ich neben dem aufgelösten Silber, das zur Erzielung hell- und tiefgoldiger Töne gebraucht wird, anwende."

Aus Anlass des achtzigsten Geburtstages hatte der *Verein Berliner Künstler* dem Fürsten Bismarck die Ehrenmitgliedschaft angetragen. Der Fürst hatte diese Würde angenommen, und in Erinnerung daran hat der Verein dem Fürsten Anfang dieses Jahres eine Gedenktafel überreicht, deren Abbildung dieses Heft bringt. Die Tafel ist nach dem Entwurf des Architekten, Professor Karl Hoffacker in Charlottenburg, ausgeführt und lehnt sich in ihrer eigenartigen Gestaltung und ihren Symbolen an den Inhalt des schwungvollen Gedichtes an, in dem Julius Wolff den Alt-Reichskanzler als den grössten Künstler feiert. Die Tafel hatte eine Grösse von 68 cm Breite und 130 cm Höhe. Die Schnitzarbeit der schweren, eichenen Holzplatte, das Modelliren der Bronzebeschläge führte Bildhauer Riegelmann in Berlin aus, Ciseleur Arndt die vorzügliche Treibarbeit der Schrift auf der schmiedeeisernen Platte, wie die Gussarbeit und Ciselirung der Bronzebeschläge. Während die Symbole des oberen halbkreisförmigen Teils Schwert, Ring (Midgardschlange), Schild zeigen, das auf pergamentbespanntem Grunde den alten, in Schmiedeeisen getriebenen Reichsadler trägt, während ferner oben das Künstlerwappen und Berliner Stadtwappen wie die eingeschnittene Widmung auf den Verein Berliner Künstler als Stifter der Gedenktafel Bezug nehmen, weisen die Bronzebeschläge, welche die Schmiedeeisenplatte auf der Eichenholztafel festhalten, auf die Wappenfiguren, Kleeblatt etc. von Bismarcks Wappen hin, das auch auf dem kleinen, schmiedeeisernen Schilde wiederkehrt, das der unten aus altnordischen Verschlingungen hervortretende Ritter St. Georg als Drachenbezwinger führt. Eichenholz, Bronze, Stahl und Eisen wirken zu einer reizvollen Farbenstimmung zusammen, die allerdings unsere Abbildung nicht wiedergeben kann. Die eigentliche Urkunde ist von Hoffacker auf eine von unten her auf der Rückseite der Gedenktafel eingeschobene Holzplatte gemalt, der (auf unserer Abbildung fortgelassen) die reich geschnitzte, das Vereinssiegel tragende Kapsel an rotweisser Lederverschnürung angehängt ist.



Vignette, gezeichnet von Maler H. CHRISTIANSEN, Paris.

Herausgeber und für die Redaktion verantwortlich: Professor *Karl Hoffacker* Architekt in Charlottenburg-Berlin.
Druck von *August Pries* in Leipzig.





Mars-Schüssel. Sammlung Demiani, Leipzig.

(Aus dem Werke von *H. Demiani:* François Briot, Caspar Enderlein und das Edelzinn. Leipzig 1897. Verlag von Karl W. Hiersemann.)



Eckleiste, gezeichnet von Maler H. MEYER-CASSEL, Starnberg

EDELZINN

Über Edelzinn ist eben ein Werk von Hans Demiani erschienen, eine der reifsten und erfreulichsten Bereicherungen, welche die Geschichte des Kunstgewerbes zu verzeichnen hat.[1]) Geradezu aufräumend auf ihrem Gebiete und dabei noch voll von Ansätzen, die weiteres versprechen. Der Verfasser ist nicht von der Lehrthätigkeit, sondern vom Sammeln her in diese Arbeit hineingewachsen. Regierungsrat Dr. Demiani in Leipzig hat die wundervolle Sammlung von Zinngerät gebildet, welche dem Leipziger Kunstgewerbe-Museum, zu dessen thätigsten Förderern er gehört, längere Zeit überlassen und die auch jetzt bei der Ausstellung älterer Kunstwerke in Leipzig mit ihren Spitzen vertreten war.

Bevor diese mit der hingebendsten Liebe und Opferbereitschaft gebildete Sammlung bestand, gab es keine Stelle, an der man eine hinreichende Übersicht über die älteren Zinnarbeiten hätte gewinnen können. Manche Museen haben einzelne Glanzstücke, die sonst nicht erreichbar sind, aber einen gleich vollständigen Bestand der wichtigen Typen in guten Exemplaren besitzt keines auch nur annähernd.

Aus dieser Sammlung ist das Werk erwachsen, der Verfasser ist den Spuren der Überlieferung nachgegangen, nicht nur durch die vorhandenen Sammlungen und die Fachlitteratur aller Länder bis in ihre kleinsten periodischen Veraderungen hinein, sondern, wenn es sich um wichtige Gruppen handelte, in die Archive und alten Innungspapiere, und handelte es sich gar um einen seiner

1) *Hans Demiani, François Briot, Caspar Enderlein und das Edelzinn.* Leipzig, Karl W. Hiersemann. 4°. 114 Seiten Text, 50 Tafeln Lichtdruck.

Lieblinge, wie den von ihm neu aufgebauten Caspar Enderlein, so ging er an die Kirchenbücher und Leichensteine der ganzen Vorfahren und Nachkommenschaft, bis das Bild rein heraus geschält war. Und das alles mit wahrhaft juristischer Präcision, bei der auch nicht die kleinste gegnerische Behauptung unwiderlegt geblieben ist. Dieses höchst umfangreiche Beweismaterial ist mit sicherer Hand in einen Anhang verwiesen, der Text selbst bleibt klar.

Aus der kolossalen Masse der Zinnarbeiten aller Zeiten und Völker nimmt der Verfasser eine Gruppe heraus, welche zumeist durch die Namen Briot und Enderlein bezeichnet wird, und für welche er das gute Wort *Edelzinn* geschaffen hat. Diese Gruppe enthält Arbeiten französischer und deutscher Meister von etwa 1550—1650 und enthält durchweg Stücke, welche über den Gebrauchszweck hinaus zu künstlerischer Form veredelt sind.

Das Zinn als ein weiches, im Gebrauch leicht abnutzbares Material ist nicht in erster Linie für künstlerische Metallarbeit geeignet. Wir finden es vornehmlich im bürgerlichen Hausrat verwendet und können uns bereits bei den aus dem Mittelalter erhaltenen Stücken an der schlichten gesunden Form dieses Gerätes erfreuen. Das Bedürfnis, es häufig zu putzen, führte zu glatten einfachen Flächen, die sich in den schweizer Weinkannen und verwandten deutschen Geräten Jahrhunderte lang erhalten haben, ohne sich der jeweiligen Geschmacksverschiebung im Silbergerät zu fügen.

Wenn der Verfasser, wie er es uns verheisst, weitere Arbeiten über das Zinn bringen will, so wird er uns sicherlich diese sehr lehrreichen Gruppen, die er auch mit bestem Verständnis gesammelt hat, nicht vorenthalten.

Stärker dem direkten Verbrauch ausgesetzt war das tägliche Tisch- und Wirtschaftsgeschirr. Das Material war wertvoller als die Form; war die letztere zu stark verbeult, die Fläche zu arg verschrammt, die Ränder verputzt, so fand sich selbst in den kleinsten Städten ein wandernder Zinngiesser, der es für ein Billiges in neue Formen goss.

Sollte derartiges, im wesentlichen glattes Gerät verziert werden, so bot sich die Gravirkunst, deren Stichel an dem weichen Material eine willkommene Fläche fand.

Neben dieser durchaus gesunden und selbständigen Formengebung hat das Zinn aber seit alters her die weniger erfreuliche Bestimmung, als Ersatz des Silbers zu dienen. Man goss Vasen, Altarleuchter und ähnliche dem Gebrauch nur mässig ausgesetzte Stücke in Formen, welche dem gleichzeitigen Silbergerät entlehnt waren.

Es waren aber nicht etwa direkte Nachgüsse. Es ist für die Betrachtung des gesamten Gebietes wichtig, festzuhalten, dass sich Zinn in dem gewöhnlichen Formsand nicht gleichmässig glatt giessen lässt; das Zinn bedarf einer harten Form, die aus Messing oder Stein (Solenhofener Sandstein), später auch aus Eisen hergestellt wurde. Eine solche in hartem Material geschnittene oder „gestochene“ Form, wie man im 16. bis 17. Jahrh. sagte, war etwas Kostbares und musste lange herhalten. War das Modell so begehrt, dass sich die Form abnutzte, so konnte eine neue nicht durch Nachguss hergestellt, sondern musste neu geschnitten werden. Hieraus erklären sich die Verschiedenheiten, die man an scheinbar gleichen Modellen bei genauerer Prüfung wahrnimmt.

Die Wiederholung der Form war auch in vielen Fällen lediglich ein Musterdiebstahl, man hielt so ziemlich jedes Modell, besonders ein von auswärts stammendes, für vogelfrei.

Die hieran sich schliessenden Fragen über Wert und Herkunft der Modelle tauchen erst auf, wenn die Modelle einen selbständigen künstlerischen Charakter annehmen.

Wann ist dies geschehen? Demianis Buch tritt in diese Untersuchung nicht direkt ein, wohl aber giebt es wichtige Anhaltspunkte durch die ausführlichen archivalischen Arbeiten über die Zinngiesser von Nürnberg, welche in Deutschland zweifelsohne die Führung hatten. Ich kann weder hier noch an anderen Stellen auf die Einzelheiten der Forschung eingehen, sondern muss mich begnügen, die Ergebnisse mitzuteilen.

Es scheint kaum zweifelhaft, dass der Zinnguss als Kunstbetrieb innerhalb der Renaissancebewegung entstand. Das Mittelalter hat uns lediglich gravirte Arbeiten gebracht, an denen allenfalls Henkel und Mündungen ausgiebig modellirt waren. In Nürnberg waren 1517 erst dreizehn Zinngiessermeister thätig. Dann stieg die Zahl sehr schnell.

Die unendliche Lust am bildnerischen Schmuck, welche den Beginn der Renaissance in Deutschland um 1520 kennzeichnet, muss damals auch das Zinn ergriffen haben. Wir sehen genau denselben Vorgang beim deutschen Steinzeug, das, bis dahin glatt, sich nun auf einmal mit Reliefs zu bedecken anfing. Beim Zinn äusserte sich dieser Trieb zunächst in der Nachbildung des Silbergerätes. Der Nürnberger Chronist Neudörfer von 1547 nennt uns als führenden Meister den Kandlgiesser Martin Harscher † 1523, „was ein jeder gemeiner Goldschmid von Silber gemacht hat, das hat er also rein von Zinn zu wegen gebracht“, „er macht nicht allein Kandel, Schüsseln und Teller, sondern auch Leuchter, Becken, Giesskandeln, Hofbecher, Magellein (Schmuckgeräte)“. Hier wird uns also direkt der Übergang zu Kunstformen als Neuerung bezeichnet.

Worin besteht die Neuerung? Nur zum kleinsten Teil im Übergang auf neue Geräte; im wesentlichen



François Briot.

darin, dass man die Geräte mit Reliefschmuck versah, den man vertieft in die Formen einstach.

Diese Neuerung, der wir das meiste von dem verdanken, was Demiani Edelzinn nennt, ist nicht unbedenklich. Stilistisch ist die mittelalterliche Weise, den Körper glatt zu lassen und höchstens zu graviren, die richtigere. Das Zinn ist zwar zart genug, um ein Relief in grosser Feinheit wiederzugeben, aber es ist weich im Gebrauch, das Relief scheuert sich ab und wird unangenehm stumpf. Das so verzierte Gerät musste Schmuckgerät bleiben.

So weit es nun nichts anderes ist als ein Surrogat von Silber und lediglich dessen Formen vergröbert kopirt, wie bei den meisten Altarleuchtern, hat es für uns kein künstlerisches Interesse. Auch die nach Demianis Untersuchung in Sachsen gefertigten Krüge und Schüsseln, welche Friese und Figuren benutzen, wie sie um 1560 in allen Gusswerkstätten zu finden waren, haben nur abgeleiteten Wert.

Aber aus diesen minderwertigen Massen heben sich gewisse Gruppen, welche selbständig für Zinn modellirt sind. Hierhin gehören die verhältnismässig einfachen Teller und Krüge, die mit ganz flach erhabenem Ornament in „arabischer“ oder „maurischer“ Form bedeckt sind, Bandverschlingungen mit eingestreutem feinen Blattwerk, ähnlich den bekannten Ornamentstichen von Peter Flötner. Diese Verzierungsweise ist für Zinnarbeit in erster Linie angemessen, beim Putzen wird sich das Ornament blank von dem mehr stumpf bleibenden Grunde absetzen.

Dasselbe System ist künstlerisch weiter ausgebildet in den Arbeiten eines Meisters, der N H 1567 zeichnet. Bei ihm finden wir Rankenwerk, Figuren u. s. w., alle ganz wenig erhaben, wie ein zum Druck bestimmter Holzstock. Man hat daher von Holzformen gesprochen, oder die Teller als geätzt bezeichnet. In Wahrheit müssen auch sie aus harter Form gegossen sein, in welcher aber das Ornament nicht geschnitten, sondern geätzt war. Dieser ausgezeichnete Meister, von dem übrigens die zweite grosse Zinnsammlung, die von Zöllner in Leipzig, vortreffliche Reihen besitzt, ist von Demiani aus den Nürnberger Meisterbüchern als *Nikolaus Horchheimer* nachgewiesen (die Schreibung des Namens schwankt wie immer in jener Zeit), er war Meister von 1561—1583. Über diesen und alle ihm nahestehenden Nürnberger Meister finden wir in Demianis Buche eine Fülle von Nachrichten.

Auch wirklich geätzte Zinnteller der Renaissance von 1549, Werke von grosser Schönheit, sind nachzuweisen.

Aber alle diese Werke würden kaum dahin geführt haben, Edelzinn als besondere Kunstgruppe zu behandeln. Hierzu bedurfte es einiger Kunstwerke von siegreicher Eigenart. Als solche finden wir in unseren Sammlungen eine Reihe grosser Schüsseln, von denen weitaus die berühmteste die *Temperantiaschüssel* ist. Die ganze Fläche ist mit Bildwerk bedeckt. Auf dem kleinen Mittelfeld ist die sitzende Gestalt der Mässigkeit durch Beischrift als Temperantia bezeichnet. In dem Grunde der Schüssel in vier Querovalen die Elemente, auf dem Rande in acht kleineren Querovalen die Figuren der sieben freien Künste mit Minerva als Führerin. Die sehr guten Figurenbilder sind vollständig gebettet in Ornamentenwerk, Hermen, Masken, Laub und Getier, das in anmutigster geistreicher Weise an die Hauptdarstellungen anknüpft. Die Temperantia darf nicht als Schlüssel der Komposition gedeutet werden, sie ist ein nebensächliches Bild, das von der aufstehenden Kanne gedeckt wurde. Auch die Mittelbilder der übrigen bekannten Schüsseln haben keinen Zusammenhang mit dem Rande, trotzdem ist es bequem, die Schüsseln nach ihnen zu benennen. Das Ganze der Temperantiaschüssel ist zweifellos eine der reizvollsten und höchst vollendeten Kompositionen, die uns die Hochrenaissance in einem Geräte hinterlassen hat, und auch heute gehören Nachbildungen dieser Schüssel zum festen Bestande unseres künstlerischen Hausrats.



Caspar Enderlein.

Diese Schüsseln waren auch ihrer Zeit unzweifelhaft als besondere Kunstwerke angesehen, die uns erhaltenen zahlreichen Exemplare tragen auf der Rückseite das Medaillonporträt des Künstlers.

Aber nicht immer dasselbe!

Die einen zeigen im Brustbild einen jungen eleganten Franzosen mit Umschrift Franciscus Briot sculpebat, die andern einen älteren deutschen Mann Casbar Enderlein sculpebat. Es galt lange als zweifelhaft, wer der Schöpfer und wer der Kopist war, man nahm direkten Nachguss an und ereiferte sich patriotisch für den Franzosen oder Deutschen; in einer 1889 erschienenen Arbeit gelang es mir, endgültig nachzuweisen, dass die Arbeiten von Briot das Original sind. Enderlein hat sie aber nicht nachgegossen, was technisch nicht ausführbar ist, sondern hat eine neue Form nach dem Vorbild gestochen und zwar zweimal, zuletzt 1611. Die erste Form scheint bald abgenützt oder verunglückt zu sein. Durch einfaches Auswechseln des Mittelbildes der Temperantia gegen eine Madonna hat er dann diese ganz heidnische Komposition zur Taufschüssel erhoben. Ich konnte ferner aus den Stempeln nachweisen, dass diese Formen, sowohl die von Briot als von Enderlein, von verschiedenen Zinngiessermeistern, sogar in verschiedenen Städten benutzt worden sind.

In Demianis Arbeit konnten diese Ergebnisse ohne Einschränkung aufgenommen und durch neue Beobachtungen bestätigt werden. Sie bilden in Demianis Werk aber doch nur den Ausgangspunkt für sehr viel weiter gehende, höchst ergebnisreiche Untersuchungen. Für *François Briot* hat er das umfangreiche aber ziemlich zerstreute Material der französischen Forscher in abschliessender Weise benutzt. Wir sehen, dass Briot um 1550 in dem lothringischen Orte Damblain geboren ist, wo eine gewisse Kunstübung blühte. Er ist Protestant und kommt 1580 nach Mömpelgard (Montbéliard), das von württembergischen Herzogen regiert wurde. 1580 ist Briot nach als Zinngiesser, potier d' estain, in die Zunft eingeschrieben. 1585 ist er bereits Graveur des Herzogs und arbeitet Münzen und Medaillen.

In einem Prozess von 1601 werden ihm als besondere Wertstücke abgepfändet „certains mosles de cuivre tant de bassin, aiguière, vase, salliere qu'aultres". Wir werden bei dem bassin und aiguière notwendig an unsere Schüssel und Kanne denken.

Briot hatte in der Stadt eine angesehene Stellung, wir finden ihn zuletzt 1616 erwähnt. Mitglieder seiner Familie finden wir noch weiter hinaus als Münzmeister, Kupferstecher etc. thätig.

Wir wissen also jetzt, dass Briot nicht nur Formstecher für Zinngiesser (wie ich annahm), sondern ursprünglich selbst Zinngiesser gewesen ist. Ob die Güsse aus seinen Formen, die in Besançon, ferner in Strassburg vom Meister JF (von Demiani als Isaac Faust nachgewiesen) mit oder ohne seinen Willen gefertigt sind, wissen wir nicht.

Das wundervolle Modell der Schüssel erscheint uns auch jetzt noch unvermittelt innerhalb der nächststehenden Kunstleistungen. Eine Kopie nach Silber ist es nicht, wenigstens keine direkte; Demiani führt die guten Beobachtungen des tüchtigen Specialforschers und Hauptvorgängers auf diesem Gebiete Germain Bapst an. Hat Briot diese Komposition geschaffen? Ich möchte es lebhaft bezweifeln; dann müsste auch die Kanne gleichwertig sein, diese aber ist hübsch, ohne geistreich zu sein, während die Schüssel ein wahres Juwel geistvoller Erfindung ist. Demiani vermutet einen Einfluss des Herzogs von Württemberg, für den die Schüssel gemacht sein könnte. Ich bezweifle es. Dies wäre in jener Zeit nicht ohne Wappen und reichliche Anspielungen geschehen. Wenn Demiani ermahnt, man möge sich bei grossen italienischen Künstlern, vor allem Primaticcio, der für den französischen Hof in Fontainebleau arbeitete, nach dem Vorbilde umsehen, so ist dies wohl der richtigere Weg. Jedenfalls müssen wir den französisch sprechenden Briot trotz der damaligen Zugehörigkeit Lothringens und Mömpelgards zum deutschen Reiche künstlerisch als Franzosen betrachten. Im Ornament steht er Etienne Delaune, in den Figuren der Schule von Fontainebleau am nächsten. Die Temperantiaschüssel und -kanne müssen 1585—90 entstanden sein. Dass Briot seine Zeichnung genommen hat, wo er sie fand, ist in jener Zeit üblich.

Hiermit kommen wir zu Enderlein. Dass er die Schüssel von Briot einfach kopirt und dabei vergröbert hat, ist nicht mehr zu bezweifeln. Dass der Nürnberger Meister Caspar Enderlein ein Meister im Steinschneiden und Giessen war, wissen wir aus Doppelmayr (Nürnberg 1730), auch dass er in Basel geboren und dass er 1633 gestorben. Hier setzen nun die Nachforschungen von Demiani mit voller Kraft ein. Demiani entrollt das Lebensbild von der Taufe in Basel 1560 zu seiner Lehrlingszeit 1574, seiner Gesellenzeit in Nürnberg 1584, seiner Heirat und Tod bis in alle Einzelheiten, und weist sorgfältigst nach, was uns etwa von seinen Arbeiten erhalten ist. Hierbei muss der Stempel C E als Anhalt dienen, ein Beweis ist er nicht. Den hübschen kleinen Teller (Taf. 39, pag. 63) möchte ich ihm nicht zuschreiben, ich setze ihn, wenigstens seiner Erfindung nach, um 1540—50; ist das vorhandene, C E gezeichnete Modell von Enderlein gravirt, so ist es eben auch eine Kopie. Enderlein ist übrigens eine interessante Figur, Meistersinger, Gewinner des Davidpreises, Schöpfer der „harten lauteren Zinnweis", Freund von Hans Sachs, dessen Loblied der Zinngiesserei Demiani ebenfalls mitteilt. Demani hat für den gleichsam von ihm



Nr. 1, 2, 3. Arbeiten des Nürnberger Zinngiessers Nicolaus Horchhaimer. Nr. 4. Schüssel des Nürnberger Meisters A P. (Albrecht Preisensin?). Sammlung Demiani, Leipzig.

(Aus dem Werke von H. Demiani: François Briot, Caspar Enderlein und das Edelzinn. Leipzig 1897. Verlag von Karl W. Hiersemann.)

wiedergeborenen Meister ein väterliches Wohlwollen. Ich kann es nicht ganz teilen. Ich sehe in den wenigen ihm sicher zuzuschreibenden Stücken ein gewisses handwerkliches Können, aber es fehlt der Geschmack; sein kontrollirbares Vorbild die Temperantiaschüssel hat er lediglich vergröbert.

Alle diese Untersuchungen füllen etwa die Hälfte von Demianis Werk, wobei er sich vielfach mit den Meinungen seiner Vorgänger auseinanderzusetzen hat.

In weiteren grossen Teilen steht Demiani fast ganz auf unbebautem Boden und hatte alles neu zu schaffen.

Die Temperantiaschüssel ist wohl die bekannteste, aber nicht die einzige Prunkschüssel ihrer Art. Zwei, drei andere, die Schüsseln mit Mars, mit Herkules, mit dem verlorenen Sohn waren einigermassen beachtet, aber nirgends auch nur zuverlässig abgebildet, geschweige denn in den erhaltenen Exemplaren kontrollirt. Demiani schafft hier ein völlig frisches Studienfeld, er bringt uns nicht weniger als zehn grosse Schüsseln, die im Reichtum der Komposition mit der Temperantiaschüssel wetteifern, einige davon sind nur in je einem Exemplare bekannt.

Wohin gehören nun alle diese Werke? Bei welchen dürfen wir an Briot, bei welchen etwa an Enderlein denken? Auch nicht eine von ihnen ist mit einer Beziehung, ja auch nur mit einem Zinnstempel versehen. Sicher ist nur, dass wenigstens vier französisch sind, eine davon mit gröblichen Entlehnungen von Briot; die französischen Inschriften und die Gemeinsamkeit in gewissen Unarten der Modellirung beweisen den Ursprung. Der Meisterschaft Briots einigermassen ebenbürtig ist lediglich die Marsschüssel. Älter als Briot und etwas mehr italienischen Charakters ist die Herkulesschüssel, die aber trotzdem deutsch sein könnte.

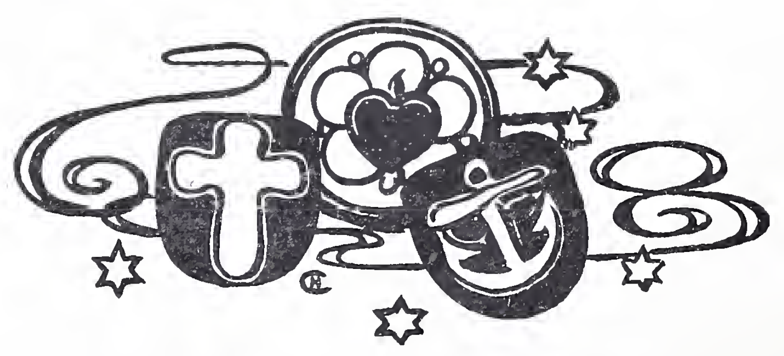
Demiani möchte gerne die eine Susannenschüssel (Taf. 32) Enderlein zuweisen. Ich kann mich dem leider nicht anschliessen, aber eine Beweisführung im einzelnen ist nur an der Hand des vollständigen Abbildungsmaterials möglich. Dass wir diese Untersuchungen jetzt mit Sicherheit und Ruhe machen können, ist das unschätzbare Verdienst des trefflichen Werkes.

Mit den Schüsseln ist es aber nicht abgethan, zu jeder muss eine Kanne gehört haben, wir kennen verschiedene Modelle, nur das zur Marsschüssel gehörige ist sicher unterzubringen. Wir fragen uns ferner, wie die bei Briot abgepfändeten Modelle der „Vase“ und des „Salzgefässes“ ausgesehen haben mögen, ob sie uns in Exemplaren erhalten sind. Demiani bringt uns vollständig alles, was es an Kannen, Humpen, Salzgefässen u. dergl. giebt, zumeist sind dies deutsche Arbeiten unter Benutzung älterer Teile. Aber wenn wir für Briots Können nicht die Temperantiaschüssel als Massstab nehmen, bei der er doch wohl stark beeinflusst war, sondern die Kanne, die er selbst hinzukomponirt hat, so stehen dieser doch einige Humpen recht nahe. Diese Fragen sind noch nicht abgeschlossen.

Fassen wir zusammen, was das Werk uns bietet: Statt drei bis vier leidlich bekannter und kaum irgendwo in genügender Grösse abgebildeter Stücke jetzt 50 Tafeln mit mehr als 80 bestens publizirter Hauptwerke, von den Hauptmeistern erschöpfende Biographien, statt der Namen dreier Nürnberger Zinngiesser, die uns Neudörfer und Doppelmeyr überliefern, die vollständigen Listen aus den Meisterbüchern, die sichere Klärung über Bedeutung der Stempel, die Fixirung ganzer Gruppen, wie der Stücke mit N H, die vollständige Verarbeitung der älteren Litteratur, auch der des Auslandes und aller periodischer Schriften, und ausserdem eine Fülle von Beobachtungen eigenen und von Sachkennern ihm zugetragenen über schliesslich alle Gebiete des Zinngusses. Dies ist ein Ergebnis, wie es sehr wenige Bücher unserer Fachlitteratur aufzuweisen haben.

Demiani verheisst uns weitere Arbeiten über die Zinnstempel der verschiedenen deutschen und fremden Städte und eine allgemeine Fortsetzung dieses Bandes. Sie wird uns höchlichst willkommen sein, aber schon das jetzt vorliegende, von dem ich nur auf die Hauptpunkte hinweisen konnte, ist auf alle absehbare Zeit hinaus der Grundstein für die weitere wissenschaftliche Arbeit auf diesem Gebiete.

JULIUS LESSING.



Vignette, gezeichnet von Maler HANS CHRISTIANSEN, Paris.



Kopfleiste, gezeichnet von Maler A. WIMMER, Leipzig.

DER ENTWICKLUNGSGANG DER MODERNEN KUNSTSTICKEREI

IN der Beurteilung kunstgewerblicher Dinge tritt neuerdings im Anschluss an die „moderne" Bewegung das Bestreben zu Tage, die Grenzen einzelner Techniken zu durchbrechen und, dem neuen Stil zu Liebe, Bahnen einzuschlagen, die in ihren äussersten Konsequenzen wieder in den verurteilten Schlendrian der alten Zeit hineinführen.

Vor allem wird auf Seiten der Kritik und auch seitens der Künstler, die sich mit gewerblichen „Techniken" beschäftigen, die nötige Abgrenzung der einzelnen Gebiete gegeneinander ausser acht gelassen. Man kann z. B. aller Freude an den neueren Metallgeräten zum Trotz, sich der Beobachtung nicht verschliessen, dass die Liebe zur zeichnerischen Schönheit der Linie sehr oft einen Zwang auf den Geist der Technik ausübt. Wesentlich stärker noch macht sich der Mangel an Abgrenzung der Gebiete in den Textilkünsten geltend. Fortwährend stösst man auf Grenzverschiebungen zwischen dem Bereich der Webekunst und der Stickkunst. Dann auch sind die entwerfenden Künstler geneigt, den Wert der seelischen Lebensäusserungen, der Begeisterungsfähigkeit und künstlerischen Selbständigkeit, ihrer ausführenden Kräfte zu unterschätzen. Immer wieder stösst man auf Spuren eines Systems, das dem ausführenden Arbeiter die Rolle der Maschine zuschiebt. Es fehlt an jener Achtung vor der Menschenwürde, welche die Darstellungen Meuniers oder des älteren Millet so himmelhoch über das pessimistische Winseln emporhebt, das in so manchen Darstellungen des modernen Arbeiterlebens zum Ausdruck kommt. Meunier stellt uns seine Arbeiter nicht dar, um über ihr Elend zu jammern, sondern um den Wurzeln der Geisteskultur in ihren feinsten Fasern nachzugehen, um, im Sinne des Arbeitsphilosophen Thomas Carlyle, zu zeigen, wie die unscheinbarste Arbeit jedes Einzelnen zum Gedeihen des Ganzen unentbehrlich ist — wie aus der Treue im kleinen die Treue im grossen herauswächst und wie jene umfassende Gemeinschaft der edelsten Geister aller Klassen entsteht, die den Starken für den Schwachen eintreten lässt trotz aller Ungleichheit der Gaben. Nur auf einer klaren Erkenntnis dieser Grundbedingung kann die Thätigkeit der Künstler bei der Entfaltung des Kunstgewerbes für alle Beteiligten im geistigen und im materiellen Sinne gedeihlich wirken.

Schlagende Beispiele von der ungleichen Stellung der entwerfenden Künstler zu ihren ausführenden Kräften gab die Ausstellung der Lehrer des Berliner Kunstgewerbemuseums in ihren charakteristischen Vertretern *Otto Eckmann* und *Max Seliger*. Die Scherrebecker Webereien und die Knüpfteppiche nach Eckmanns Entwürfen sind Meisterwerke auch in dem Sinne, wie sie sich dem geistigen Niveau und den

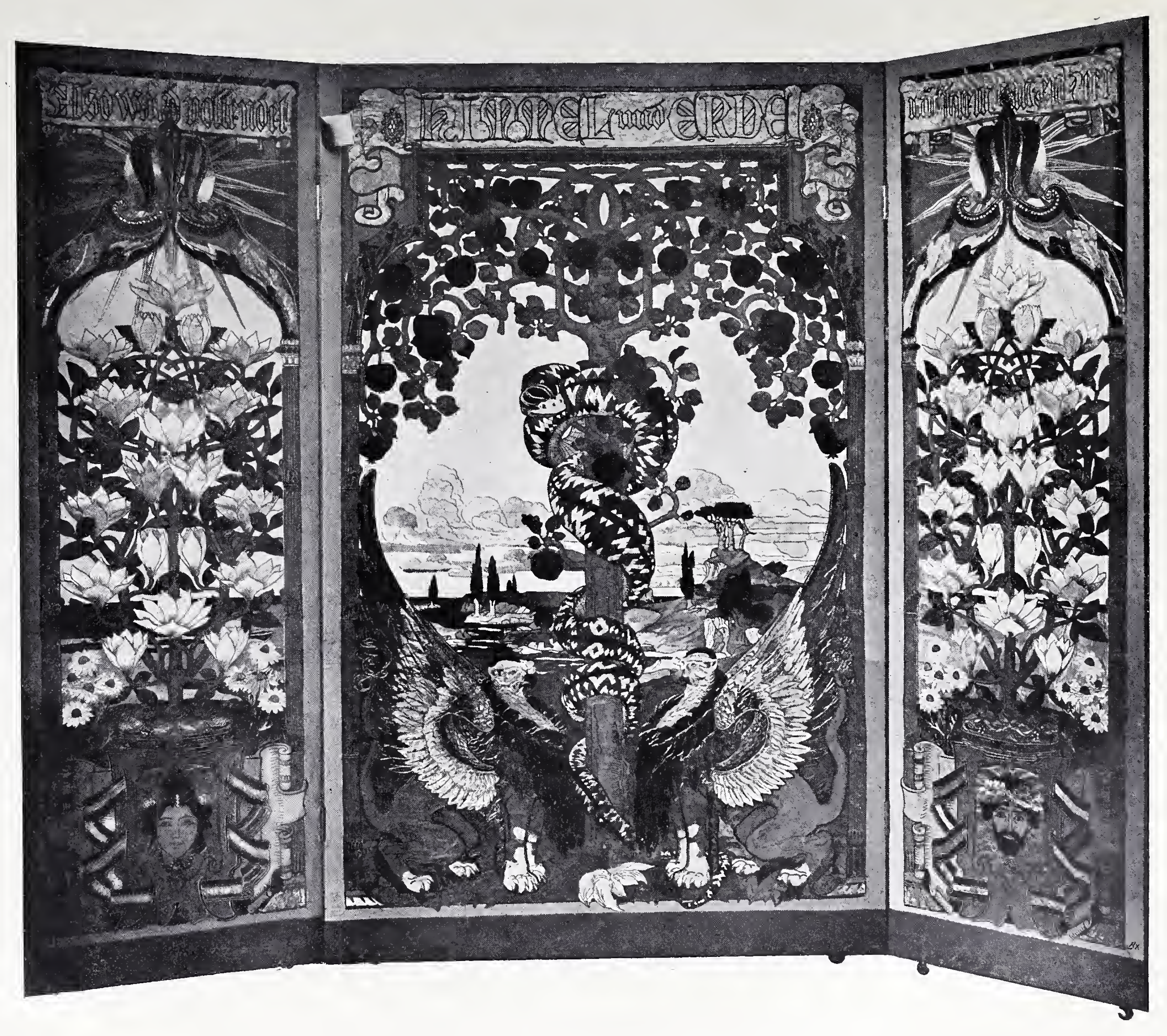
seelischen Existenzbedingungen der ausführenden Kräfte anpassen. Es würde aber nicht angehen, die ausführenden Kräfte in der Stickkunst nun auf die gleichen Existenzbedingungen setzen zu wollen. Bei den Scherrebecker Arbeiten, wie in der Teppichknüpferei handelt es sich um Techniken, die sich als Hausindustrie in Deutschland erst neu einleben sollen und über deren zukünftigen Entwicklungsgang heute noch kein abschliessendes Wort gesprochen werden kann. Unsere deutschen Stickerinnen aber stehen auf einer nahezu beängstigenden Höhe der technischen Geschicklichkeit. Diese ihre Geschicklichkeit ist, wie in so manchen andern kunstgewerblichen Zweigen, der Ruin des seelischen Arbeitsgehaltes geworden. Aller Kraftaufwand ist einseitig und rein äusserlich verwertet worden. Man hat sich in die Vorstellung eingelebt, dass Sticken „Handarbeit“ ist. Daher steht das Laienpublikum den Arbeiten, die Frau *Dernburg* und Fräulein *Seliger* nach Entwürfen ihres Bruders ausgeführt haben, völlig verständnislos gegenüber. Man fragt, wie das gemacht ist, ohne eine Ahnung davon zu haben, dass es auch hier eine „Seele des Materials“ zu betrachten giebt. Daneben aber erhebt die streng moderne Kritik den Einwand, dass man es hier nicht mit eigentlich modernen Sachen zu thun hätte, sondern mit unselbständigen Anlehnungen an überkommene Formen. Dieser Einwurf kann aber nur von einer Seite her erfolgen, wo es an jeglichem Verständnis für die Lebensbedingungen und die Aufgaben der Stickerei im modernen Leben fehlt. Denn die Stickerin, die heute im Kampf







Holzschnitzereien an einer Thür, ausgeführt von Bildhauer RIEGELMANN, Berlin.

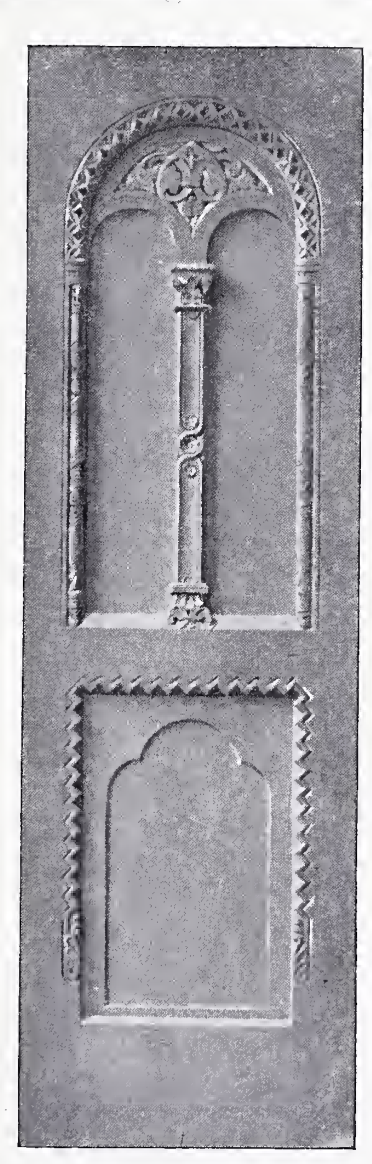


Kaminschirm, nach einem Entwurf von Maler M. Seliger gestickt von Frau Emma Dernburg und Fräulein Seliger.



gegen Maschinen- und Webekunst noch einen gesunden Boden unter den Füssen behalten will, muss sich auf ein engumgrenztes Gebiet beschränken, wohin ihr keinerlei Nachahmung folgen kann. Die dekorative Ausstattung gegebener Flächen von rein zufälligen Massverhältnissen, wie sie die Massenproduktion nicht berücksichtigen kann, bildet also das Hauptgebiet der Stickerei. Dazu kommt dann ihre Befähigung, die ungleichen Schönheitsreize der verschiedenen Gespinste und Gewebe zu engster Harmonie miteinander zu verschmelzen in einer Weise, die keiner andern Technik erreichbar ist. Die Aufgaben der modernen Stickerin verlangen also ein ganz anderes geistiges Niveau, als die Ziele der einfacheren Hausindustrie. Daraus folgt, dass der Entwurf des Künstlers für die Stickerin komplizirter und einem reiferen Verständnis angepasst sein darf, als der für die Weberin. Man kann hier etwa den Unterschied festhalten, den man in der Litteraturgeschichte zwischen der Volksdichtung und der (höfischen) Kunstdichtung zu machen pflegt. Wir alle lieben unser Nibelungenlied, aber wir wollen unsern Parsifal darum noch lange nicht missen.





Geschnitzte Thürfüllungen, ausgeführt vom Bildhauer RIEGELMANN, Berlin.

Von diesen Gesichtspunkten aus lässt sich eine Bewertung der *Seliger-Dernburg*schen Arbeiten am besten gewinnen. Den Kenner der Applikationstechnik fesselt vor allem die ausserordentliche Einfachheit der Mittel, mit denen die grossen Wirkungen erzielt werden. Es ist ja schliesslich nichts weiter als ein Übereinanderkleben von Stoffen, ein Benähen der Ränder und Einfügen von einigen Schattirungsstichen. Aber mit diesem Wenigen wird der Beweis geliefert, dass die Stickerei auf ihre Art Dinge sagen kann, die man früher lediglich als Inhaltsmöglichkeit der Monumentalkunst zu betrachten pflegte. Und das, was gesagt ist, versucht nirgends mit der Sprache des Malers zu reden. Es redet die Sprache der Stickerei. Deutsches Vorstellungsleben und deutsche Farbenempfindung lebt in diesen Sachen; ein wenig Böcklin, ein wenig Stuck, aber nicht nachempfunden, sondern hineingeflochten wie Kindheitserinnerungen; Märchenstimmung und streng moderne Vorstellungen vom Wachsen und Werden der Dinge sind in den grossen Wandschirm verwoben, der das Schöpfungsmotiv behandelt. Die Arbeit ist herausgewachsen aus dem Besten und Edelsten, was unsere Zeit ihren Kindern darzureichen vermag; etwas Eigenes, durch Persönlichkeit und Temperament geklärt, kommt darin zum Ausdruck. — Die ausgestellten Gegenstände leiden unter dem Oberlicht des Museumshofes; man muss sie in ihr richtiges Milieu und gute Beleuchtung hineinphantasiren, um ihnen gerecht werden zu können. In den vorhandenen Kissen u. s. w. sind alle Feinheiten technischer Vollendung mit gereiftem und sicherm Verständnis für ihre intimen Reize zur Verwendung gelangt. Wohlthuend berührt das Fernbleiben japanischer Anklänge; das Japanische liegt uns deutschen Frauen nun einmal absolut nicht. Ich möchte behaupten, dass wir nicht einmal für ein bischen gesunden Naturalismus taugen. Wenn wir uns einmal darin versuchen, so kommt eine Wirkung heraus, als ob wir eine junge Dame mit unserer heutigen Erziehung in das Kleid eines Bürger- oder Bauermädchens stecken, wie es uns Albrecht Dürers Stift erhalten hat. So wirkt denn auch ein Teil der Stickereien beider Fräulein *Du Bois Reymond*. Es würde ungerecht sein, diese Arbeiten mit denjenigen des Dreibundes *Seliger* zu vergleichen. Jede Kunst erfordert die Hingabe eines ganzen Lebens; diese beiden jungen Damen sind in der Stickkunst noch sehr jung. Sie geben zweifellose Talentproben; Reife und Erfahrung fehlen. Sehr lobenswert war ein

Deckchen, das die Formen der „Melle“ in kleinen Fischgrätenstichen mit Anklängen an finnische „Krähenspuren“ wiedergab. Die beiden Künstlerinnen fussen auf Obristschen Anregungen; sie verirren sich, gleich ihrem Meister, in das Gebiet der Weberei, ohne es an geistreicher Erfindung annähernd mit ihm aufnehmen zu können. Es hat einmal jemand die Obristschen Stickereien eine Eselsbrücke für die modernen Stickereigeschäfte nach dem Kunstgewerbe hinüber genannt. Natürlich thut das ihrem intensiven Kunstwert keinen Abbruch. Das Schlimme ist nur, dass die Menschen durch Eselsbrücken nicht gebessert werden. Unsere Webekunst wird Hermann Obrist Tausende von Anregungen zu danken haben. Dem Dilettantismus in der Kunststickerei und der Misere der Tapisseriegeschäfte hat er nur einen Vorwand gegeben, recht behaglich im alten Schlendrian weiter zu wursteln. Die Arbeiten der Damen Du Bois Reymond aber bieten eine zuverlässige Garantie dafür, dass es ihnen möglich sein wird, zu echten Künstlerinnen in der Stickerei auszureifen.

L. HAGEN.



Holzschnitzere, von einer Thür, ausgeführt von Bildhauer RIEGELMANN, Berlin.

KUNST UND KUNSTGEWERBE

MAN mag über Cornelius denken wie man will, das Kunstgewerbe hat er, seine Schule und seine Richtung aufs tiefste geschädigt. Bis auf seine Zeit wurde vom Künstler eine gewisse Universalität des Schaffens erwartet und geleistet. Er aber, der von der stolzen Höhe der Historienmalerei mit Verachtung auf die übrigen Künste als Afterkunst herabsah, der die farbige Ausführung seiner Werke als etwas Nebensächliches seinen Schülern überliess, hat am meisten den Grund gelegt zu jener unseligen Trennung, und ein Jahrhundert genügt nicht, um Kunst und Kunstgewerbe aus ihrer Scheidung zu erlösen und ihre Ehe wieder zu begründen, aus dem irrtümlich Getrennten ein Einziges und Unteilbares zu machen, das sich gegenseitig so durchdringt, wie einst in Hellas und Japan.

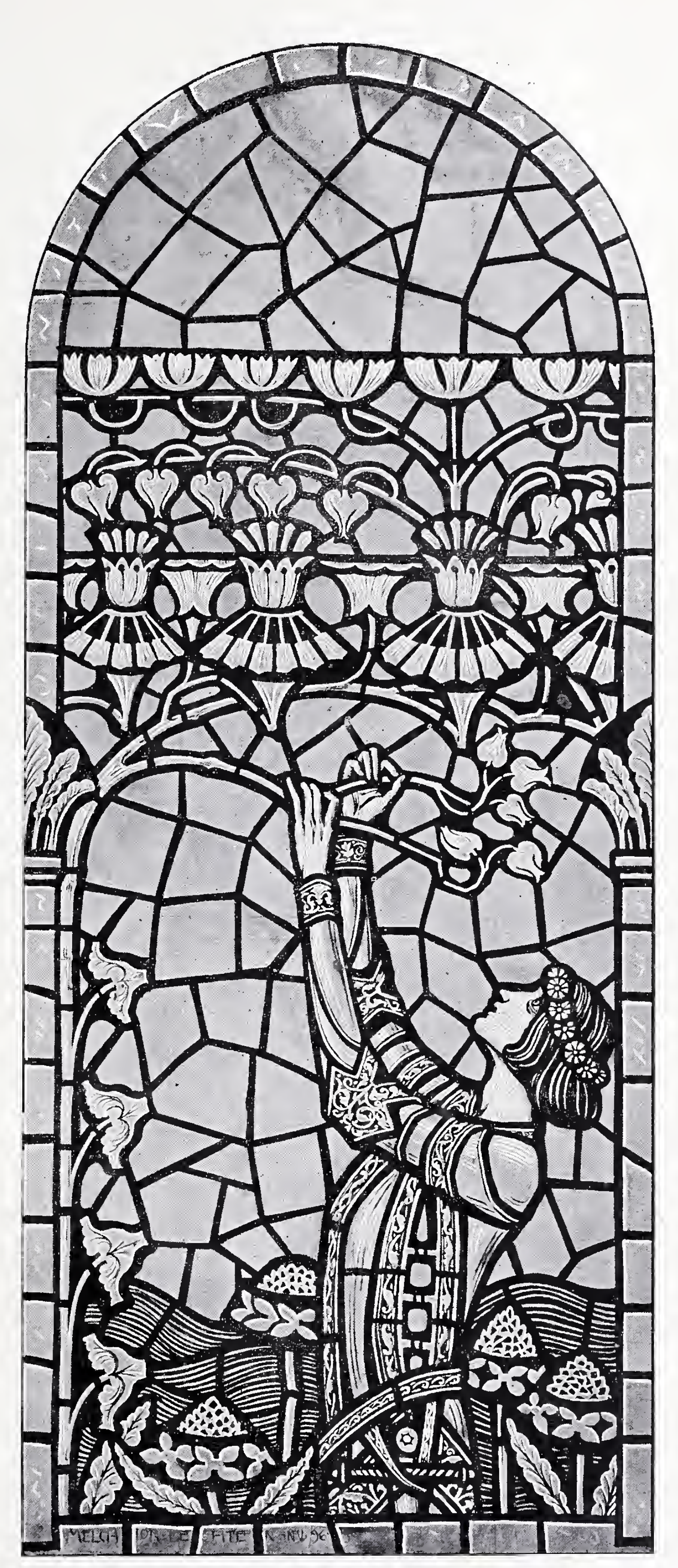
Es war der praktischen, angewandten Kunst eine, noch heute blutende Wunde geschlagen. Der Sinn für künstlerischen Schmuck im Hause, das Bewusstsein, dass auch das unscheinbarste Gerät eine künstlerische Schöpfung darstellen könne, waren im Volke erloschen, und die Versuche von Schinkel und Beuth konnten nichts mehr retten. Man war ja überzeugt worden, dass nur der „Künstler“ sei, der philosophische Gedanken in blassen Konturen zeichnete.

Das Bedürfnis nach Farbe, nach Licht und Schatten, nach kräftigen Profilen und reicherem Schmucke erwachte freilich wieder. Die Kunst der Renaissance in allen ihren Varianten wurde neu entdeckt, und selbst die papierene Gotik der Romantiker gewann die verlorene Fülle und Kraft, alle historischen Stile wurden neu belebt.

Damit erstand auch aufs neue, was frühere Zeiten für den Schmuck des Hauses geschaffen.

Hatte man aber gehofft, dass aus dieser Bewegung eine neue moderne Kunst, eine Kunst des 19. Jahrhunderts erwachse, so wurde diese Hoffnung getäuscht. Überall hemmte das historische Bewusstsein den freien Flug der Phantasie, Kunstgewerbemuseen und Vorbildersammlungen aller Art sorgten dafür, dass jeder eigene Gedanke durch die erdrückende Last archäologischer Kenntnisse vernichtet wurde. Der Eifer, Altes zu sammeln, den Wohnraum möglichst zu einem Museum umzugestalten, ergriff die weitesten Kreise. Die Wenigsten verstanden mit Geschmack dabei auszuwählen. Die Patina einiger Jahrhunderte, zuweilen

auch nur einiger Jahrzehnte genügte, um selbst wertlose und formlose Dinge als Gegenstand häuslichen Schmuckes zu betrachten. Die Maler zuerst hatten ihre Ateliers „stilvoll“ mit Altertümern überladen, mit alten Stoffen verdunkelt, und ihr Geschmack wurde der massgebende. Wer aber wirklich einen „künstlerischen“ Eindruck seiner Räume anstrebte, musste die Wände mit Ölbildern oder mindestens mit Öldrucken behängen. Die Stilechtheit und die Stilreinheit standen weit höher im Kurs als die dekorative Schönheit. Wer kunstgeschichtliche oder antiquarische Kenntnisse besass, glaubte damit schon künstlerische Urteilskraft, die Fähigkeit, in Geschmacksfragen zu entscheiden, sich erworben zu haben. Es war eine merkwürdige Verwirrung eingetreten und das Wissen von der Kunst als Verstehen der Kunst ausgegeben worden. Der Sammler verdrängte oft den Kunstliebhaber. Freilich führte der Eifer zu sammeln und geschichtlich zu forschen dazu, dass immer mehr Gegenstände Objekt des Sammlens und Forschens wurden. Durch die Seltenheit von Gemälden und Skulpturen und ihre Unerreichbarkeit für den minder bemittelten Sammler erfreute sich das Kunstgewerbe bald der lebhaftesten Beachtung, und den Ausstellungen von Bildern alter Meister folgten Ausstellungen alten Kunstgewerbes, die wenigstens den Vorteil hatten, für spätere, nicht mehr historisch, sondern rein künstlerisch geniessende Generationen Wertvolles vor dem Untergange zu retten. Auch den Nutzen brachte diese Epoche der „historischen Kunstübung“, dass allmählich der Sinn für Farbe, für Dekorationen erwachte, wenn man es auch noch für sündhaft hielt, anders als mit den Augen der alten Meister zu sehen, oder Gegenstände, die zwar farbig sich ergänzten, aber zwei verschiedenen Stilarten angehörten, nebeneinander zu stellen, oder gar bei Neubildungen ihre Motive zu vereinigen.



Entwurf zu einem gemalten Glasfenster von MELCHIOR LECHTER, Berlin.

Von der „Blüte des Kunstgewerbes“ wurde dabei unaufhörlich gesprochen und geschrieben, weil man einige verloren gegangene Techniken wieder ausgegraben und Hunderte junger Leute gedrillt hatte, die mit grosser Gewandtheit den Formenschatz aller Jahrhunderte zu plündern und moderne Gebrauchsgegenstände damit zu garniren wussten. Von unersetzlichem Werte war für alle diese der Akanthus, der in allen Stilarten geübt und

jeder Form als billiger und bequemer Schmuck angepasst wurde. Chi sa copiare — sa fare — der fleissigste Kopist ist vollendeter Künstler — das war der Wahlspruch der meisten.

Einige Versuche, die man damals schon machte, auch das moderne Kunstgewerbe in den „Kunstausstellungen“ vorzuführen, verliefen erfolglos. Das Publikum, auf Bilder dressirt, beachtete sie nicht, nahm sie nicht für vollwertig. Und da sie im Grunde nur Varianten alter Vorbilder waren, hatte es ein gewisses Recht dazu, obgleich die Bilder und Skulpturen meist nichts Besseres waren.

Indessen entwickelte sich die Malerei aus der Periode der Nachahmung alter Meister zur selbständigen Beobachtung der Natur, zur korrekten, streng naturwahren Darstellung des Wirklichen, um dann erschöpft von der unerquicklichen Freudlosigkeit ihres naturalistischen Schaffens den Weg zu einer neuen grossen und freien Auffassung, zu einer Phantasiekunst zu finden. Diese neue Phantasiekunst der Modernen basirte aber auf der Farbe. Und je mehr sie den Reizen der farbigen Eindrücke nachging, um so deutlicher entwickelte sich als Kernpunkt modernen Kunstschaffens das Dekorative, die Stimmung, die leise aber bewegende Sprache der Farbe. Verlangt aber der Künstler von seiner Skulptur oder seinem Gemälde im wesentlichen einen dekorativen Reiz, so wird er sich nicht ängstlich an das binden, was einst als die hohe Kunst gepriesen wurde.

Es bleibt gleichgültig, ob er Stimmungszauber durch ein intimes Landschaftsbild, durch ein farbiges Glas oder einen fein abgetönten Teppich erzielt. Ja, vielleicht wird es ihm klar, dass das Tafelbild, um im alten Stile zu reden, ein recht beschränktes und in den Darstellungsmitteln hemmendes Objekt für den Ausdruck seiner zartesten dekorativen Impressionen ist. Kann denn überhaupt das Tafelbild in der Form, wie es bisher die Wände der Zimmer schmückte, dem verfeinerten Geschmacke genügen? Muss nicht derjenige, der eine Wand mit verschiedenen starr und rechteckig umschlossenen dekorativen Farbenflecken behängt, muss er nicht zu der Erkenntnis kommen, dass der Gesamteindruck einer solchen Wand im Grunde genommen höchst unerfreulich ist, dass nur noch die Nummern und Namensschilder auf den Bilderrahmen fehlen, um jene unerquickliche Erinnerung wach zu rufen, die auf jeden Empfindlichen die Wände von Kunstausstellungen und Bildergalerien ausüben, und die selbst durch sparsame Einfügung einer Bronze oder Vase nicht wesentlich verringert wird.



Entwurf zu einem gemalten Glasfenster von MELCHIOR LECHTER, Berlin.

Wer diesem Gedankenwege sich anschliesst, wird dahin gelangen, den Erwerb von Bildern, den man bisher als den höchsten Ausdruck verständnisvoller Kunstpflege betrachtete, auf das äusserste zu beschränken. Er wird Umschau halten nach Dingen, die den gleichen Erfolg oder vielmehr eine zartere und mehr dekorative Stimmung verbürgen und doch vielseitiger verwendbar, mannigfaltiger in ihrer Grundform, weniger aufdringlich in ihrem Effekte erscheinen als so ein Ölgemälde gemeinhin zu sein pflegt. Je mehr man also dahin strebt, die Innenräume nicht stilvoll und stilecht, sondern stimmungs-



Silberner Becher, nach einem Modell von HANSEN ausgeführt von Goldwarenfabrikant LOUIS SCHLUTTIG, Berlin.

voll auszustatten, um so mehr wird das Bedürfnis nach kunstgewerblichen Objekten erwachen, beim Künstler sowohl als beim Käufer, dem sogenannten Kunstfreude.

Sobald aber die Schöpfungen des Kunstgewerbes nicht mehr als untergeordneter Schmuck, sondern selbständig bedeutungsvoll hervortreten, wird man höhere Forderungen an sie stellen, Originalität, persönlichen Ausdruck und Stimmungsgehalt in ihnen suchen. Damit tritt das moderne Kunstgewerbe in Gegensatz zu dem heute noch herrschenden, oder erfüllt vielmehr erst die Aufgabe, die jenes sich zwar stellte, aber, in Stilformeln beschränkt, nicht lösen konnte. Auf der letzten Münchener Kunstausstellung wurde dieser Kampf besonders deutlich. Lenbachs Atelierausstattungskunst feierte hier in einigen Sälen Triumphe. Verdunkelte Räume, angefüllt mit Museumsaltertümern, möglichst unzweckmässig eingerichtet, repräsentirten die alte Schule. Sie waren freilich nicht als Wohnräume ausgestellt, aber sie verkörperten doch das Ideal eines vornehmen Wohnraumes. Dass Lenbach selbst sie nicht als besonders zweckmässige Ausstellungsräume betrachtet, ging daraus hervor, dass es in dem kleinen Kabinett, welches seine eigenen Werke vorführte, von aller verdunkelnden Ausstattung, allen den Raum beengenden und unpassirbar machenden Möbeln absah. Im Grunde wollte Lenbach ja auch nicht nur über die Ausstattung von Bildergalerien, sondern überhaupt über Raumausstattung hier belehren, und wer Lenbachs Privatwohnung kennt, der weiss, dass dieselbe nach eben demselben Prinzipe hergerichtet ist.

Im äussersten Flügel des Glaspalastes waren dagegen dem modernen Kunstgewerbe zwei Kämmerlein eingeräumt, die von den Architekten Martin Dülfer und Theodor Fischer eingerichtet waren. Auf so begrenztem Raume etwas Überzeugendes herzustellen, war von vornherein ausgeschlossen. Man fühlte, dass die herrschende Majorität das auch kaum wünschte. Trotzdem zogen die Möbel von Berlepsch, die Truhe von Obrist, die Gläser von Gallé, Köpping und der Tiffany Company, die Stickereien von Obrist, Töpfereien der drei Heider, die von Eckmann entworfenen Wandteppiche der Schule von Scherrebeck die Aufmerksamkeit der Kunstsuchenden fast ausschliesslich auf sich. Es gab Leute, die behaupteten, in sämtlichen übrigen Sälen nicht so viel Kunstwerke beisammen gesehen zu haben, als in diesen zwei Zimmern. Und doch waren fast 2000 Ölbilder ausgestellt.

Es wird freilich noch viel Zeit dahinfliessen, ehe diese Anschauung allgemein wird, ehe man einsieht, dass jene 2000 grossenteils unverkäuflichen Bilder vergeudete künstlerische Arbeitsleistung darstellen, einfach deshalb, weil einer derartigen Produktion der Konsum nicht entsprechen kann.

Dieser Konsum wird sich aber noch verringern, je mehr die moderne Anschauung vom zweifelhaften Werte des Ölbildes als dekorativen Schmuckes sich Bahn bricht. Bereits sehen wir eine Reihe hervorragender Künstler, ich nenne nur die Radirer Köpping und E. M. Geyger, in richtiger Erkenntnis des Bevorstehenden zur dekorativen Kunst übergehen, oder, wie man sie in Brüssel bezeichnete, zur angewandten Kunst. Gegen diesen Ausdruck, so treffend er ist, sollten alle Bildermaler protestiren. Liegt doch darin der freilich nicht unberechtigte Vorwurf, dass Ölgemälde der Anwendbarkeit, also der praktischen Verwertbarkeit entbehren. Instinktiv fühlen heute gerade die freiesten und geistig unabhängigsten Künstler, dass die Zeit naht, in der ein künstlerisch völlig durchgebildetes Gebrauchsobjekt auch im Publikum als volles Kunstwerk anerkannt wird und weit lohnendere Arbeit, fast möchte ich sagen, höhere künstlerische Schaffensfreude verspricht, als ein ohne inneres Bedürfnis produzirtes Genrebild.

Die nächste Folge dieses Entwicklungsganges ist das stete Vordringen des Kunstgewerbes auch auf den

Kunstausstellungen, die sich doch bisher energisch gegen diese Zumutung wehrten, und höchstens notgedrungen ein paar Regattapreise und dergleichen oft sehr zweifelhafte Kunstwerke „der Abwechslung halber“ zuliessen. In den Pariser Salons nimmt es ja seit Jahren seinen Platz ein, in den Champs Elysées allerdings nur in beschränktem Umfange, umfassender auf dem Marsfeld. In der Londoner Royal-Academy-Exhibition, in der ein prüder, fader Altweibergeschmack über die Zulassung von Kunstwerken entscheidet, war natürlich das moderne Kunstgewerbe, wie von jeher, ausgeschlossen, das nur in der New-Galery volle Parität erlangt hat, und in diesen kleinen, aber vornehmen Räumen auch zur Geltung kommt.

Brüssel hatte zwar seiner sogenannten Weltausstellung eine Kunstausstellung angegliedert. Aber ausser den Belgiern und allenfalls den Franzosen hat niemand sie sonderlich beschickt, und ihrem mumienhaften Charakter entsprechend hatte sie auch dem neuen Kunstgewerbe keinen Platz gewährt. Man musste die einzelnen Erzeugnisse desselben in den Industriesälen aufsuchen. Zur vollen Geltung kam es in der Kolonialausstellung, die vom Hauptausstellungsterrain völlig abgetrennt und daher von vielen nicht beachtet war, wo aber van de Velde, Serrurier, Hankar u. a. energische Versuche gemacht hatten, die sonst so trostlosen Hüllen der Ausstellung zu künstlerisch reizvollen Wesen umzugestalten.

Vor allem hat man im letzten Sommer in Dresden, wo überhaupt viel zielbewusster als im übrigen Deutschland (Hamburg ausgenommen) die Gesundung unseres modernsten Kunstgewerbes angestrebt wird, diesem gebührende Achtung geschenkt. Allerdings scheint es, dass man hier den deutschen Leistungen noch nicht genügend vertraute. Man zog es vor, einige Zimmer von Bing, dem Begründer der l'art nouveau, zu beziehen. Man hatte dadurch den Vorteil, auf das grosse Publikum erziehlich zu wirken, ihm ein einheitliches und den Neuling überzeugenderes Bild der neuen Richtung zu liefern. Der Erfolg hat in dieser Hinsicht den Veranstaltern recht gegeben. Noch einige solcher Versuche, und man wird das Auge der Besucher gewöhnt haben an das, was die Moderne erstrebt, an ein vom alten Vorbilde freies, eigene Gedanken und Empfindungen verkörperndes Kunstgewerbe. Das wird dann kühn jene höchste Kunst, jenen Gipfel der Malerei anstreben dürfen, jene diskrete, zarte Sinnenreizung durch exquisite Form und Farbe, die dem verfeinerten Geschmack unendlich mehr Reiz gewährt, als die mit historischen, poetischen und zum Teil sexuell sinnlichen Effekten arbeitende Kunst der Bilderfabrikanten, die mit nackten Nymphen, patriotischen Spektakelstücken und Reiseerinnerungen an Rom und Kairo ihr Publikum anlocken und leider oft um so erfolgreicher, je weniger Kunst, je plattere Realität sie bieten. Man vergleiche Allers und Genossen.

Wie lange wird es noch dauern, bis ein dekoratives Kunstgewerbe erzogen ist, das jene volle Einheit zwischen Kunst und Kunstgewerbe erzielt, jenen im Beginn unseres Jahrhunderts erfolgten Bruch heilt? Wie lange wird es noch dauern, bis so die Kunst wieder zu ihrem ursprünglichsten Zwecke, zur schmückenden Verschönerung aller Objekte, zur künstlerischen Veredelung auch der einfachsten Gebrauchsgegenstände vordringt, zu jener Reife gelangt, die Japan längst erreichte und heute, von uns aufgestört, verloren hat?

Dann werden Scharen junger Künstler, die sich heute fruchtlos mühen, das allein seligmachende Ausstellungsbild zu fabriziren, sich den einfacheren dekorativen Aufgaben zuwenden. Ich kenne so manchen Künstler, der einen ausserordentlichen Geschmack, ein ungeheuer sensibles Empfinden besitzt, und der nur darum nicht zur Geltung kommt, weil dieser verfeinerte Geschmack, der in kleinen Skizzen und dekorativen Stücken sich reizend offenbart, unter dem Zwange, ein seinem Talente und seinem Können nicht entsprechendes Ausstellungsbild zu liefern, zu Grunde geht.

Ihnen schafft das moderne, rein dekorative Kunstgewerbe freie Bahn. Es befruchtet so auch das unmittelbare Gebrauchsobjekte schaffende Gewerbe, und es wird der Tag kommen, da in der Berliner Kunstausstellung im Ehrensaale, der sonst nur patriotischer Gefühlserregung ohne Rücksicht auf Kunstwert reservirt bleibt, ein einfacher gedrehter Messingleuchter in der Mitte des Saales auf hohem Podium steht, und mit der grossen goldenen Medaille geschmückt wird. Dann ist Kunst und Kunstgewerbe wieder eins und unteilbar geworden.

MAX SCHMID.

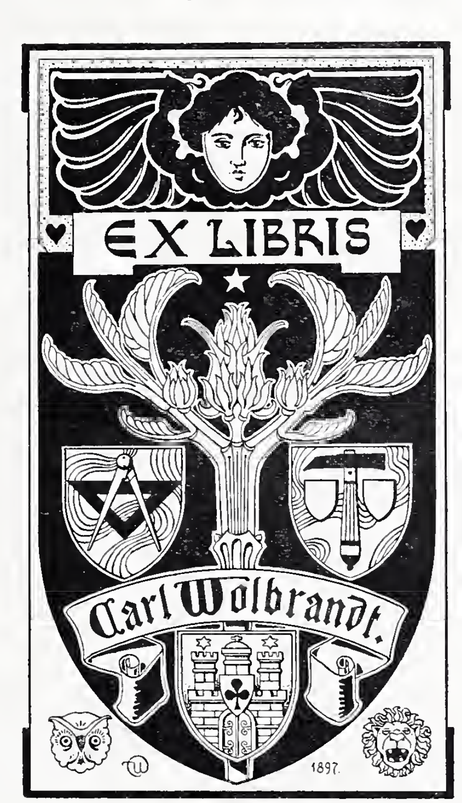


Vignette, gezeichnet von Maler A. WIMMER, Leipzig.



Kopfleiste, gezeichnet von Maler A. WIMMER, Leipzig.

PARIS. — *Schmiedeeiserne Kunstgegenstände.* Nachdem vor einer Reihe von Jahren der Geschmack sich den alten Zimmereinrichtungen zugewendet und Möbel in den Stilarten des vorigen und Ende des 17. Jahrhunderts wieder vielfach angefertigt, bezw. die aus denselben stammenden Modelle mehr oder weniger frei kopirt oder modernisirt wurden, wendet man jetzt auch den Kunstschmiedeartikeln jener Epochen grosse Aufmerksamkeit zu. Einige Zeit lang verhielt sich das Publikum zwar ablehnend, doch fängt es jetzt an, den Gegenständen seine Aufmerksamkeit zu schenken, und entsprechend dem wachsenden Bedürfnis tauchen auch fortwährend neue derartige Kunstschmiedearbeiten auf. Man durchstöbert eifrigst die Museen, die ja reiche Kunstschätze aus dem Zeitalter Ludwigs des XIV., XV. und XVI. enthalten und kopirt gewissenhaft, oder bringt modernisirte Nachahmungen der alten Stücke in den Handel. Wenn die jetzt einmal in Fluss geratene Strömung noch lange anhält, dazu sind alle Aussichten vorhanden, dürfte auch dieser Zweig des Kunsthandwerkes sich rasch entwickeln. Bereits jetzt widmen sich einige hervorragende Künstler fast ausschliesslich der Ausgestaltung desselben und wandeln dabei eigene Bahnen, allerdings unter Anlehnung an die vorhandenen älteren Motive. Jedenfalls hat dadurch das Kunstschmiedehandwerk, dessen Tage man schon als gezählt betrachtet hatte, einen neuen Antrieb und die Innendekoration Hilfsmittel erhalten, auf die zu rechnen man — in Frankreich wenigstens — nicht gewohnt war. Ausser einfachen Wand-, Hand- und Kronleuchtern in rein mittelalterlichem Stile in etwas plumperer Bauart, mit massiven Haupt- und Nebenteilen, sieht man solche, bei denen diese Stilart mit der von Louis XV. verquickt erscheint. Wandleuchter in etwas plumper, geradliniger Form der vielen Arme erhalten reiche, kühn geschwungene Bandverzierung aus schwärzlicher Bronze, ciselirt und matt gehalten. Die Dekoration zeigt sich aus einem spiralenförmig in eine Schnecke oder Rosette gewundenen Knoten, dessen Enden sich teils um den eigentlichen Arm schlingen, teils in die Luft ragen, sich untereinander kreuzen oder einander umschlingen. Bei anderen sind die Arme als langgestreckte Petale oder Staubgefässe einer stilisirten grossen Blume aufgefasst, die auf der Wand aufliegt. Sie erhalten dann eine gewundene oder gedrehte Bandform, der äusserste Ausläufer des Blattes ist eingewickelt und gewährt dem Kerzenträger Aufnahme. Wieder andere sind als Ast aufgefasst, von dem viele Zweige strahlenförmig ausgehen, von denen jeder am Ende eine Art Tulpe für den Kerzenhalter trägt; zarte Ranken in runder Form und Rispen in etwas übertriebener Breite dienen als die nötige Verzierung. Erstere werden glatt polirt und in der natürlichen Eisenfarbe gehalten, letztere haben oxidirte Oberfläche und sind vielfach ciselirt. Originell erscheint ein Wandleuchter, bei welchem die Arme von einer grossen Rosette, gebildet aus fingerbreiten nach innen gebogenen Blättern, schlangenförmig ausgehen. Von jedem Arm erstrecken sich in gewissen Abständen spiralenartige Verästelungen, die sich vielfach teilen, untereinander zu Knötchen verschlingen oder frei in die Luft ragen. In geringem Abstande von dem Rankenknoten erheben sich auf kurzem Stengel tulpen- oder rosenförmige Blütengebilde mit nach innen oder aussen oder aber teils nach der einen, teils nach der anderen Seite gerollten Blumenblättern. Sie lassen den Raum für den Kerzenhalter frei und sind bald in oxidirtem Tone gehalten, bald haben sie einen Kupfer- oder Messingschimmer, in letzterem Falle ist Politur gerne gesehen. Stehleuchter in Höhe von $1^1/_2$ m werden gern für Schlafzimmer gekauft. Der mehrarmige Fuss besteht aus breitem, in Rosetten- oder Spiralenform gewundenem Eisenband, der Ständer ebenfalls aus solchem. Ist er gedreht, so wird besonderer, von ihm selbst ausgehender Schmuck vermieden, dieser tritt erst in den oberen Partien auf, als Fortsetzung der Kerzenträger und Arme. Wo er jedoch geradlinig verläuft und aus mehreren Kanten aneinanderstehender Bänder gebildet wird, zweigen sich von diesen in kleineren oder grösseren Abständen bogenförmig geschwungene oder in Spiralen gewickelte Rispen ab, die sich sehr oft noch teilen und neue, langgestreckte, nach oben oder unten strebende Rankenbilden. Der Kopf, gewöhnlich dreiteilig, trägt die gleiche Anzahl Rosetten, auf welchen die Kerzenträger sitzen und von denen Ranken, oder langgestreckte zungenförmige Blätter nach unten herabfallen. Jene stellen entweder Rosen oder andere grossköpfige stilisirte Blüten dar, ahmen manchmal auch Fruchtkolben und





Ex Libris-Zeichen und Vignette, gezeichnet von Architekt CARL WOLBRANDT, Lehrer a. d. staatl. Kunstgewerbeschule in Hamburg.

Fruchtgebilde wie namentlich Fichten- und Tannenzapfen in der den Kunstschmiedewerken allein eigentümlichen Auffassung nach und sind verhältnismässig massiv gebaut. Diese streben entweder direkt zur Erde, verschlingen sich einzeln in sich selbst oder haben das Aussehen eines zerknitterten Bandes, oder aber sie winden sich, malerisch und genial arrangirt, um den Ständer. Für Handleuchter liebt man besonders die langgestreckten graziösen Vorbilder aus der Zeit Ludwigs XV. und XVI., die nur mehr oder weniger stark modernisirt werden. Der Henkel besteht aus einer runden, vielfach gewundenen und verzweigten Weinranke, deren Enden in der Längs- wie auch Seitenrichtung dem Fusse zustreben. Auf diesem ruht entweder ein langgestreckter, zierlich gebauter Schaft mit Blätteransatz — langgestielt —, oder er ist selbst in Rosettenform, bezw. in einer Art luftigem Knoten konstruirt, der den Kerzenträger einschliesst. Wo ein Schaft vorhanden, ist derselbe von einer tulpenartigen Blume oder Wasserlilie gekrönt, in ersterem Falle schlängelt sich ein schwertartig gestrecktes, fingerbreites Blatt um den Schaft. Die Kanten derselben sind polirt, ebenso die Mittelrippe, während die Fläche selbst die schwarze Oxydfarbe zeigt. Dasselbe gilt auch von der Blütenkrone. Äusserst reich gestaltet erscheinen die zahlreichen Kronleuchter aus Schmiedeeisen. Sie sind so ziemlich in allen Stilarten des vorigen Jahrhunderts, wie im Renaissance- und mittelalterlichem Stile, sei es rein, sei es modernisirt. Am häufigsten kommen zwei ganz bestimmt voneinander verschiedene Genres bei denselben vor. Bei dem einen besteht das Mittelstück aus einem ein bis eineinhalb Hand breiten Reifen, bei dem anderen ist dasselbe massiv. Von diesem aus ciselirtem — Eisen oder Bronze — oder aus gestanztem Metall — Arabesken, Rankenwerk in groben Umrissen etc. — gehen nach allen Seiten Bänder aus, die so ausgeführt sind, als handle es sich um ein leichtes Stoffband, das vom Winde getragen erscheint und sich auf seiner Luftreise verknüllt hat: es ist mehrfach schlangenförmig, aber in wagrechter Richtung gebogen, und es zweigt sich in der Mitte der zweiten Kurve noch ein kürzeres, ähnlich geschlungenes Band ab. Das Hübsche bei diesen Sachen ist, dass die betreffenden die Arme bildenden Streifen in der Linienführung miteinander äusserst harmonisch übereinstimmen und das Auge unwillkürlich auf sich lenken. Obwohl selbst nach alten Vorlagen gebildet, können diese Arbeiten doch als wahre Muster »moderner« Kunstschmiedearbeiten gelten und sind gerade wegen der Einfachheit, dabei aber grossen Vornehmheit ihrer Formen für stilvolle Zimmereinrichtungen sehr gesucht. Dasselbe gilt von dem zweiten Genre mit massivem Mittelstück, das allerdings weniger einfach, aber nicht minder effektvoll und keineswegs überladen erscheint. Eine grosse stilisirte Blüte, Rose oder Sonnenblume, mit recht grossen und vielen langgestreckten äusseren Blütenblättern bildet das Mittelstück. Während die inneren Petale nach innen gebogen erscheinen, sind die äusseren mehr flach und höchstens etwas um ihre Längsachse gedreht. Die einzelnen Arme nehmen unten im Fruchtknoten der Blüte ihren Ausgang und sind jeder für sich als Stengel desselben gedacht. Dieser verläuft nun nicht direkt in den Kerzenträger, sondern er windet sich erst noch um eines der langgezogenen äusseren Petale, wendet sich dann nach unten, bildet dort einen Bogen und strebt dann wieder in einem Winkel von ungefähr 45° nach oben. Ein Fruchtkolben in Art von Tannenzapfen, Hopfenfrucht und ähnlichem bildet den Kerzenträger. Der wie beschrieben gestaltete Stengel trägt noch langgestielte Blätter, kleinere Knospen und aufgeblühte Röschen und ähnliche Verzierungen. Bei einem anderen Kronleuchter mit massivem Mittelstück gehen von diesem, gleichfalls als Rosette gedacht, strahlenförmig Ranken aus, die sich vielfach teilen, jedes Ästchen spaltet sich nochmals und die einzelnen Ausläufer, geschmückt mit Blätterwerk und Fruchtbildungen — letztere aus zusammengedrehtem Eisen oder hellpolirten Bronzedrähten gebildet —, verschlingen sich untereinander, ein schier undurchdringliches Gewirre bildend, das aber einen hübschen Anblick gewährt und sich durch seine streng durchgeführte Symmetrie auszeichnet. Das Material ist oxidirtes Eisen, matt gehalten. Nur die Kanten wie einzelne Fruchtgebilde, Blätteradern und Blütenränder werden glänzend polirt. Einen beliebten Dekorationsschmuck, namentlich für Boudoirs, bilden schmiedeeiserne Ampeln in Laternenform. Man giebt denselben die Gestalt von Kirchen in byzantinischem oder spätgotischem Stile mit Kuppel, bezw. bei letzteren mit spitzem, reich verziertem Turme, oder sie sind achteckig, selten rund. Namentlich Laternen in gotischem Stile eignen sich vorzüglich zur Anbringung effektvoller Dekorationen. Diese sind mittelst fingerbreiter Bänder erzielt, die in den verschiedensten Formen gestaltet werden, vorwiegend zu Spiralranken mit mehreren Ausläufern. Ausser Eisenbändern sieht man aber auch viele in schwungvollen Kurven gebogene Stäbe und grössere ciselirte Platten. Diese treten vornehmlich dort auf, wo Thüren und Fenster markirt werden sollen, sie sind dann durchbrochen und lassen weitere Flächen frei, durch welche das farbige Glas durchschimmert. Eisen und Kupfer, welche hauptsächlich als Material in Betracht kommen, bleiben matt, erhalten aber polirte Ciselirungen. Ähnlich wie diese Gegenstände ausgestattet sind Handlaternen, die natürlich nicht zum praktischen Gebrauche, sondern lediglich als Dekorationsstücke für stilvolle alte Zimmer dienen. Auch Schreibtischgarnituren werden gern in Kunstschmiedearbeit ausgeführt, desgleichen die Gestelle für Tischglocken, Kleiderständer und vor allem Schmuckkästen, die mit ihrer reichen Verzierung effektvolle Dekorationsstücke abgeben.

KOPENHAGEN. — *Die dänischen Erinnerungsteller.* In Dänemark herrscht seit etwa zehn Jahren eine eigenartige Sitte, welche wohl überall Beachtung und Nachahmung verdiente: Hier pflegt man nämlich bei Gelegenheit grosser Ereignisse, welche die königliche Familie oder die dänische Nation betreffen, an Stelle von Erinnerungsmedaillen oder Denkmünzen eine beschränkte Anzahl von Denktellern aus Porzellan herauszubringen, zu veröffentlichen, wenn man diesen Ausdruck gebrauchen darf, nach denen dann von den Sammlern auf das Eifrigste gefahndet wird, wie etwa anderswo nach einem Luxuswerke der Buchdruckerkunst, das nur in geringer Auflage erschienen ist.

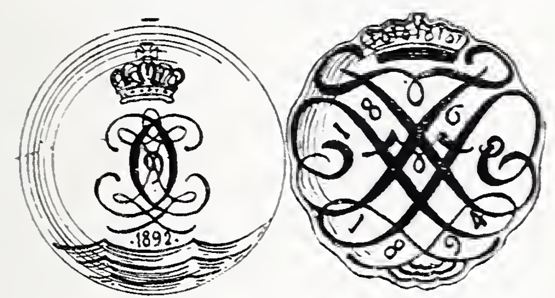


Jubiläumsteller (1888).

Im Jahre 1888, bei Gelegenheit der nordischen Ausstellung, wurde die erste Serie angefertigt und zwar nur in zwölf Exemplaren; das Muster derselben zeigte in Dunkelblau auf weissem Grunde einfach die Marke der Königlichen Manufaktur, die Krone über drei wellenförmigen Bändern, dem Sinnbilde der drei dänischen Meeresteile Sund, grosser und kleiner Belt. Sie waren ursprünglich angefertigt, um als Probestücke in den Porzellanfabriken zu dienen, und erst die Kronprinzessin, welche sie für sich erstand, gab

ihnen eine andere Bestimmung, und lenkte dadurch die Aufmerksamkeit der Kuriositätensammler darauf. Da man sich aber keine Exemplare dieses Tellers mehr verschaffen konnte, kam man auf die Idee einer Neuanfertigung, wozu sich bald bei dem Regierungsjubiläum des Königs Christian IX. Gelegenheit bot, und so wurden denn 1200 Stück dieser Serie fabrizirt, welche nun den Namen „Jubiläumsteller“ erhielt und anfangs mit 5 Kronen (1 Krone = 1 M. 12½ Pf.) pro Stück bezahlt wurde, heute aber immerhin schon 80—100 Kronen kostet.

Im Jahre 1892 erschien dann aus Anlass der goldenen Hochzeit des Königspaares die zweite Serie, der „Teller der goldenen Hochzeit“; auf ihm sieht man unter der Königskrone die verschlungenen Initialen C und L (Christian und Luise), darunter die drei symbolischen Bänder, welche sich


Teller der goldenen und der silbernen Hochzeit.

auf allem dänischen Porzellan vorfinden. Dieser Teller wurde schnell zur Seltenheit, da die ursprünglichen Besitzer, welche mehrere Hundert derselben erworben hatten, sie zum grossen Teile in den Gewölben der Nationalbank verbargen, um den wenigen Exemplaren, die in Cirkulation waren, um so grösseren Wert zu verleihen.

Zwei Jahre später gab die silberne Hochzeit des Kronprinzenpaares den Vorwand zur Herstellung eines neuen Tellers, des schönsten und gesuchtesten der „königlichen“ Serie; die ganze Oberfläche desselben ist mit Verschlingungen im Stile Louis XV. bedeckt und mit den Buchstaben F und L (Friedrich und Lowisa) versehen.

Dann erschienen gleichzeitig, im Jahre 1896, die Teller der Prinzessin Maud und der Prinzessin Luise, erstere bei Gelegenheit der Vermählung des Prinzen Karl mit der eng-


Teller der Prinzessin Maud. Teller der Prinzessin Luise.

lischen Prinzessin Maud, letztere bei der der Prinzessin Luise mit dem Prinzen von Schaumburg-Lippe.

Endlich veranlasste Anfangs 1897, die Verlobung des Prinzen Christian, des ältesten Sohnes des Kronprinzenpaares, die Ausführung eines neuen Tellers, nach welchem eine solche Nachfrage herrschte, dass bei der Bestellung der Amagerstöw-Platz vor der Königlichen Manufaktur von Tausenden von Leuten bedeckt war, die alle auf die Öffnung der Thore warteten, um sich ein Exemplar zu sichern, weshalb denn auch diese Serie in einer Anzahl von 2000 Stück hergestellt wurde.

Unter diesen Umständen kann man sich erklären, dass der bei Gelegenheit des 80. Geburtstages der Königin angekündigte neue Teller wie ein sensationelles Ereignis erwartet wird. Dieser ist nach einem Muster, welches ich mir vor der Lieferung an die Subskribenten verschaffen konnte, oval und von einem gerollten Bande wie von einer Spitze umgeben und mit der Krone in erhabener Arbeit versehen, unmittelbar unter dieser befinden sich zwei aus Lorbeerblättern gebildete L. im Stile Louis XIV., und darunter, von Palmzweigen umgeben, die Daten 1817 — 7. September 1897.



Teller der Königin.

Übrigens verallgemeinert sich diese interessante und bedeutungsvolle Sitte, wichtige Ereignisse im Leben des Herrscherhauses oder des Volkes durch Kunstwerke der Nachwelt ins Gedächtnis zu rufen, in Dänemark mehr und mehr: so sammeln die dänischen Liebhaber neben der „königlichen“ Serie auch noch andere „Denkteller“, die nicht minder interessant sind. Der hervorragendste unter diesen ist derjenige des heiligen Georg, der angefertigt wurde, um die Mittel für den Bau eines Leprakrankenhauses auf Island zusammenzubringen. Das Hauptmotiv ist der Drache dieses Heiligen, der fast den ganzen Boden des Tellers ausfüllt, er ist von dem Schwerte durchbohrt, das an der Parierstange drei verschlungene Ringe trägt; rechts und links steht die Inschrift: „Scto Georgio Juvante“. Der Vertrieb dieses Tellers brachte infolge des Sammeleifers der Liebhaber denn auch eine ansehnliche Summe für den guten Zweck zusammen.



Teller des heiligen Georg.

WETTBEWERBE

Leipzig. *Das Kunstgewerbemuseum zu Leipzig* hat bis 1. März 1898 vier Preisausschreiben veröffentlicht und zwar: 1. Für ausgeführte Arbeiten der Holzschnitzerei und Drechslerei (Wandkonsolen, Notenpulte, Notenregale, Kleiderhalter, Staffeleien und Wetterglaseinrahmungen — Thermometer und Aneroidbarometer mit Massangaben —). Zulässig sind auch gezeichnete und kolorirte Entwürfe mit Detailzeichnungen. 2. Für Federzeichnungen zu Kopfleisten, Initialen und Schlussvignetten für die Zeitschrift für bildende

Kunst. 3. Für Entwürfe zu Tischkarten in Aquarell- oder Gouache-Malerei, die von der Firma Meissner & Buch in Leipzig verlangt werden. 4. Für farbige Entwürfe für Tischdeckchen (50/50 cm) in Kontur- oder Plattstich (Seide oder Wolle), Tischläufer in Konturstich (120/130 cm), Ofenschirme (70 cm Höhe) in Plattstich, Sessel in Auflage-Stickerei. Prospekte sind durch das Bureau des Kunstgewerbemuseums zu beziehen.

AUSSTELLUNGEN

Berlin. Schon seit einigen Jahren hat die Berliner Kunstausstellung die Aufnahme kunstgewerblicher Erzeugnisse in ihrem Programme stehen, ohne dass jedoch von dieser Bestimmung wesentliche Notiz genommen wurde. Voraussichtlich wird die diesjährige Ausstellung auf die Heranziehung künstlerisch hervorragender Werke der Kleinkunst besonders bedacht sein. Auch die künstlerischen Bestrebungen auf dem Gebiete der Klein-Plastik sollen durch Bereitstellung besonderer Mittel Förderung erfahren, welche zum Ankauf figürlicher Bronzen Verwendung finden werden. Auch sollen, falls nur Modelle zur Ausstellung gelangen, deren Ausführung in Bronze dadurch ermöglicht werden. Man darf dieses Vorgehen mit grosser Genugthuung und dem Wunsche auf besten Erfolg begrüssen.

— r. Nach dem seit dem vorigen Jahre als Organ der Pariser Weltausstellung 1900 erscheinenden Moniteur des expositions sind für das Jahr 1898 folgende Ausstellungen geplant:

London. Unter der Bezeichnung „Allgemeine Ausstellung“ soll in London eine allgemeine Industrie-Ausstellung ins Leben treten und im Monat Mai auf dem Gelände von Earl's Court eröffnet werden. Dieselbe steht unter der Leitung der Gesellschaft London Exhibition limited, welche seit ihrer Begründung im Jahre 1894 bereits drei ausserordentlich erfolgreiche Ausstellungen geschaffen hat, darunter insbesondere die zur Feier des sechzigjährigen Regierungs-Jubiläums der Königin Viktoria veranstaltete. Die Ausstellung wird nach Ländern angeordnet werden, und die errichteten, überaus umfangreichen Baulichkeiten erscheinen genügend gross für den Zweck, dem zu dienen sie bestimmt sind.

Jerusalem. Jerusalem wird in diesem Jahre eine allgemeine Ausstellung in seinen Mauern sehen. Bedenkt man die stets wachsende Bedeutung der heiligen Stadt, sowie ihre Lage an der grossen Handelsstrasse von Europa nach Asien, so lässt sich von dem Unternehmen Günstiges erwarten. Die Ausstellung hat bereits in mehreren Ländern Vertreter, namentlich in Spanien.

VEREINE

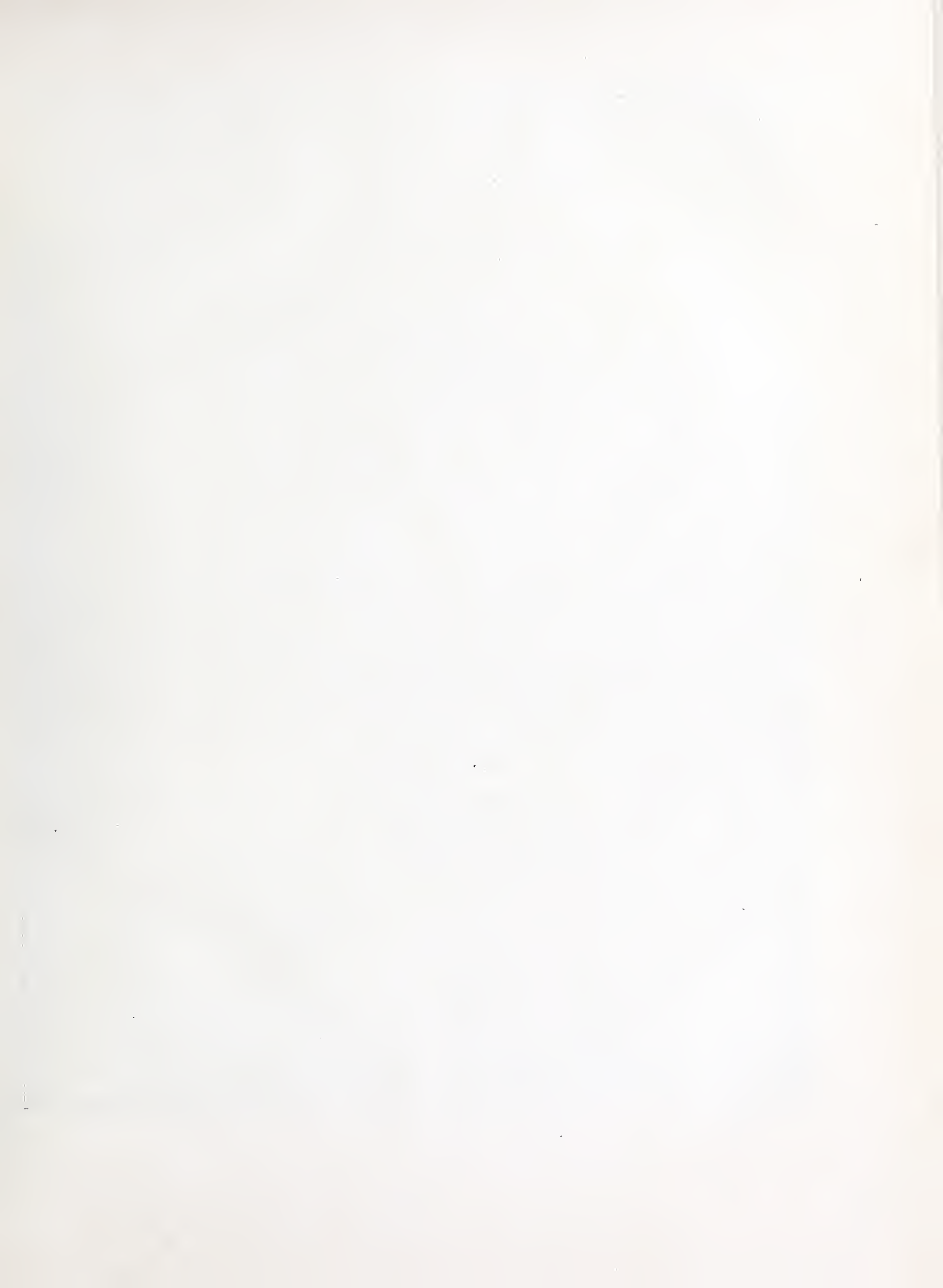
Berlin. Der Verein für deutsches Kunstgewerbe in Berlin konnte am 6. November unter zahlreicher Teilnahme sein 20jähriges Stiftungsfest durch ein Kostümfest „Ein Farbentraum“ feiern, das durch die ganze Ausstattung der Festräume wie die künstlerische Ausgestaltung aller Einzelheiten, der Einladungen, der Festkarten etc. über den Rahmen lokaler Veranstaltungen hinaus Beachtung verdient. Wir werden demnächst ausführlicher darüber unter Beigabe von Abbildungen berichten können. — In der Sitzung am 24. November sprach Herr Geh. Regierungsrat Prof. Dr. J. Lessing über die Formen des Ess- und Trinkgerätes, deren Entwicklung bis auf die reiche Gestaltung der Jetztzeit an der Hand zahlreich ausgestellter Originale erläuternd. —

Breslau. In der Sitzung des Kunstgewerbevereins vom 15. Dezember sprach der als Numismatiker und Besitzer der bedeutendsten Privatsammlung schlesischer Medaillen bekannte Weinhändler G. Pniower, Mitglied der Verwaltungsdeputation des Kunstgewerbemuseums über das Thema: *Medaille und Münze.* Der Pflege der Medaillenkunst in Österreich durch Anton Scharff's Schule, wie insbesondere in Frankreich durch Künstler wie Chaplain und Roty wurde volle Anerkennung gezollt, wie andererseits die Nüchternheit und Prosa unserer heutigen *deutschen Münzen* abfällig kritisirt wurden. Die Ausführungen, insbesondere die Erläuterung des Unterschieds zwischen Medaille und Münze, waren besonders anregend durch die Vorführung zahlreicher alter und neuer Arbeiten auf diesem Gebiete, unter letzteren hervorragende Arbeiten von Scharff in Wien.

Lübeck. *Kunstgewerbe-Verein.* Der neugegründete Verein ist in raschem Wachstum begriffen. Neben dem Ausbau seiner Satzungen waren die letzten Vereinsabende einem Vortrag über den heutigen Stand des Kunstgewerbes wie einer Besprechung über Blumendekorationen gewidmet. Man will versuchen, in Lübeck die früher dort in hoher Blüte stehende Zierkorbflechterei wieder ins Leben zu rufen. Die „Mode“frage des „modernen Stils“ wurde im Anschluss an den betreffenden Vortrag eingehend erörtert. Doch scheint in Lübeck die traditionelle Überlieferung mehr auf eine stetige Entwicklung des Kunstgewerbes hinzudrängen, als auf die anderen Ortes, namentlich in den grösseren Centren beliebte Anlehnung an Vorbilder des Auslandes.

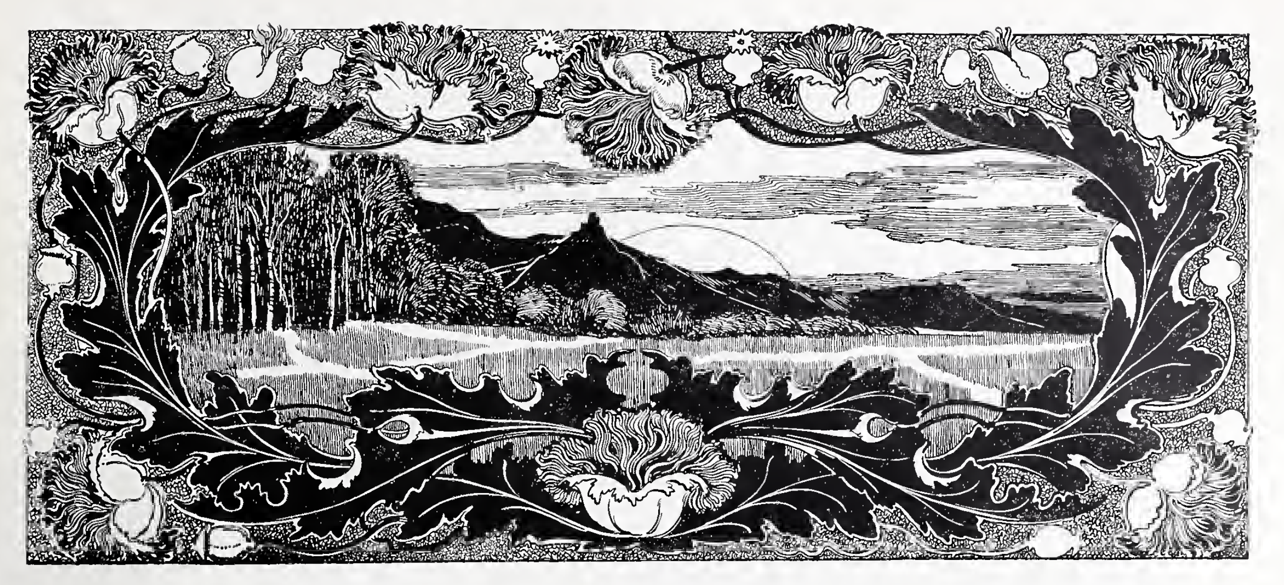
München. Prof. R. Seitz hat seinen Vorsitz im Bayrischen Kunstgewerbeverein nach kurzer Amtsführung wieder niedergelegt, desgleichen ist Prof. G. Seidl aus der Redaktionskommission ausgetreten, wozu deren moderne Umgestaltung den Anlass gab. Professor Seidl motivirt in längerem in Heft III der Münchener Vereinszeitschrift abgedruckten Schreiben die Gründe, die für seinen Austritt massgebend waren. In diesem Schreiben wendet sich Professor Seidl insbesondere gegen die Bestrebungen, die Vereinszeitschrift einer speciellen Richtung dienstbar zu machen, die eine neue Ära von Kunsthandwerk proklamire, und gegen die Artikelschreiber, welche in überlauten Fanfaren die beiden Zimmer in der letzten Kunstausstellung im Münchener Glaspalast als das einzige Lebenselement hervorheben, während es sonst in München um den Geschmack schlecht bestellt sei. Im Gegensatz hiezu will Prof. Seidl die in München lebendige Volkskunst vom Verein und vor allem seiner Zeitschrift kräftigst unterstützt wissen.

Herausgeber und für die Redaktion verantwortlich: Professor *Karl Hoffacker,* Architekt in Charlottenburg-Berlin,
Druck von *August Pries* in Leipzig.





Fassaden-Oberteil des Mittelbaues vom Kaufhause Wertheim in Berlin, ausgeführt nach Plänen der Architekten Messel und Altgelt.



Kopfleiste, gezeichnet von Maler HANS SCHULZE, Berlin.

DIE WINTERAUSSTELLUNG DES K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUMS FÜR KUNST UND INDUSTRIE IN WIEN

AUF den im verflossenen Sommer stattgehabten Wechsel in der Direktion des österreichischen Museums hin, war man in Wiener Fachkreisen auf die dieswinterliche Ausstellung dieses Museums, als auf die erste Manifestirung der neuen Wege, die unser Kunstgewerbemuseum nunmehr gehen würde, aufs höchste gespannt gewesen: sofort nach Eröffnung der Ausstellung, nachdem die Kritiken der Tagesblätter erfolgt waren, und die allgemeine Stimmung des Publikums sich erkennbar gemacht hatte, erwies es sich, dass ihr Erfolg die kühnsten Erwartungen übertreffe; ich meine dies weniger hinsichtlich der technischen Gediegenheit der ausgestellten Arbeiten, die bei den Erzeugnissen der — dank der rastlosen Bemühung der früheren Museumsdirektionen — technisch sehr hochstehenden Kunstindustrie Wiens von vornherein mehr oder minder fraglos ist, noch auch bezüglich des ästhetischen Wertes der in der Ausstellung figurirenden Gegenstände, der ja bis zu einem gewissen Grade von den heute noch allerorten stark divergirenden geschmacklichen Glaubensbekenntnissen der Beurteiler abhängig ist: ich meine dies rücksichtlich des über alle Voraussicht hinausgehenden Aufsehens, das die Ausstellung in den weitesten Schichten erweckt hat! — Die Förderer und Freunde der neuen Richtung des modernen Kunstgewerbes konnten — wie dies bei jeder Neuerung auf jeglichem Gebiete naturgemäss ist — in Wien ebenso wenig und vielleicht noch weniger als anderwärts darauf zählen, von vornherein ungeteilten Beifall zu finden; mit diesem Faktor war zu rechnen und wurde gerechnet; aber ein zweiter in Wien aller Erfahrung nach scheinbar sehr in Betracht kommender Faktor von weitaus schädigenderer Natur, den man massgebenden Ortes nicht unterschätzt hatte, erwies sich diesmal überraschender Weise als nicht vorhanden, — die phäakenhaft-„gemütliche“ Teilnahmslosigkeit des Wiener Publikums gegenüber künstlerischen und namentlich kunstgewerblichen Angelegenheiten, die die wohlgeplantesten und vielversprechendsten Unternehmungen schon mehr als einmal des Lebensnervs beraubt hat!

Nun, an Teilnahme fehlt es der Winterausstellung des österreichischen Museums wahrhaftig nicht: der — kleinere — Kreis des Wiener Publikums, in welchem die neue Richtung als „neue Mode“ schon längst Wurzel geschlagen hatte, als man im Museum noch die altgewohnten Bahnen wandelte, jubelt mit einem



Pfeiler im Eintrittsraum des Kaufhauses Wertheim, Architekten Messel und Altgelt, Berlin.



S. Abbildung Seite 76.

bei ihm ungeahnten „Lokalpatriotismus“, — es ist dies der Gesellschaftskreis, der sonst fast ausschliesslich ausländische Ware anerkennt! — dass man nun in Wien moderne Möbel, Stoffe u. s. f. ebenso gut und erheblich — billiger kaufen könne, wie in England; der — ernstere — Kreis, der die neue Richtung als Keim eines neuen Stils erkennt, freut sich, dass endlich auch auf den technisch schon längst genügend durchgeackerten Boden unseres Kunsthandwerks das befruchtende Samenkorn gefallen sei; der Kreis, schliesslich, der Nörgler und der Reaktionären, die mit unbesiegbarer Zähigkeit an dem Althergebrachten als dem Alleinseligmachenden kleben und in jedem Hauche jugendlicher Frische einen vernichtenden Orkan wittern, poltern und wettern mit solchem Lärm gegen die „Geschmacklosigkeiten“ der neuen Richtung und gegen die Gefahr, sich von einer fremden Kunstübung ins Schlepptau nehmen zu lassen, dass der Rest des Publikums, — das sogenannte „grosse“ Publikum, um dessen Gewinnung es sich bei der Absicht, neue Kunstprinzipien zu popularisiren, weitaus mehr handelt, als man sich dessen manchenorts bewusst zu sein scheint, nicht anders kann, als der Ausstellung mit all dem Interesse gegenüberzutreten, das ihr gebührt.

Die Ausstellung, die ungemein reichhaltig ist, — sie nimmt ausser dem grossen Arkadenhof des Museums und seiner geräumigen Galerie acht Säle ein, — präsentirt sich bereits durch ihr Arrangement anders und weitaus vorteilhafter als ihre Vorgängerinnen: nicht nur, dass ein in der Mitte des Arkadenhofes, Ferstel's herrlicher Schöpfung, errichteter pompöser Pavillon, der in langherabwallendem Faltenwurf verschiedentliche Möbelstoffe zur Schau stellt, ihr einen prächtigen architektonischen Mittelpunkt giebt, der den bisherigen ähnlichen Veranstaltungen des Museums meistens gefehlt hat, zeichnet sich die neue Aufstellungsart dadurch auch innerlich vor der früher gepflogenen aus, dass sie einen grossen, und zwar den gewichtigsten Teil ihres Bestandes, nicht nach „technischen Gruppen“ — dem alten Steckenpferde der Kunstgewerbemuseen, — zersplittert, sondern, wie dies beispielsweise auch auf der letzten Münchener Ausstellung der Fall war, zu fertig eingerichteten Interieurs vereinigt, darbietet, eine Form, die aus naheliegenden Gründen für Schaustellungen kunstgewerblicher Produkte die einzig sinngemässe ist.

Diese Änderung der Aufstellungsweise konnte sich allerdings nicht auf denjenigen Teil der Ausstellung erstrecken, der die selbständige Weihnachtsausstellung des Wiener Kunstgewerbevereins enthält; und so steht denn diese letztere auch rein äusserlich zu der eigenen Ausstellung des Museums, — der Ausstellung jener Gegenstände, die, unter direkter Beeinflussung seitens des österreichischen Museums von inländischen Firmen hergestellt, vom Museum vertrieben werden, — in starkem Gegensatze, einem Kontraste, der sich inhaltlich dermassen zuspitzt, dass man die beiden einander gegenüberstehenden Lager der „neuen“ und der „alten“ Richtung mit den Kennworten bezeichnen könnte: hie Museum, — hie Kunstgewerbeverein!

Damit soll aber keineswegs über die Darbietungen des letzteren ein abfälliges Urteil gefällt sein: wie immer excelliren sie — von kleinen Ausnahmen abgesehen — durch glänzende Technik, durch wohlgefällige Verwertung altererbter Formen und durch mancherlei auf beiden — bravoureuser handwerklicher Tüchtigkeit und dem Anschluss an die alten Stilperioden — fussenden Neuerungen! Unter den hierher fallenden Arbeiten seien vor allem, rücksichtlich der geradezu virtuosen Beherrschung der Technik wie der meisterhaften Er-

fassung des Kunstgeistes der alten grossen Stile die prächtigen Erzeugnisse der Wiener Emailmalerei nachdrücklich hervorgehoben, eines Kunstzweiges, dessen gegenwärtige Hochblüte unsere Stadt einem Künstler und Techniker ersten Ranges, Professor *H. Macht*, verdankt, und der, wenn er sich weiterhin auf dem von seinem Wiedereinführer erreichten Zenithe erhalten wird, in alle Zukunft eines der glänzendsten Denkmäler bilden wird, die sich die kunstgewerbliche Renaissance der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts in Österreich gesetzt hat!

Auch das Kunstmöbel Wiens hat in handwerklicher Gediegenheit und in gründlicher Vertiefung in die Formenwelt der alten Stile einen bedeutenden Höhepunkt erreicht: die Ausstellung enthielt eine solche Fülle reizend gearbeiteter Möbel, vornehmlich im Louis XVI.- und Empirestil, dass es hier räumlich unmöglich ist, das hervorragendste auch nur anführungsweise zu erwähnen.

Dass die österreichische Glasindustrie unantastbar dasteht, bedarf keiner Betonung: der Name *Lobmeyr's* ist unzertrennbar verbunden mit dem rühmlichen Gedächtnis der seinerzeitigen Wiedererweckung unseres heimischen Kunstgewerbes; so gehören denn auch seine geschliffenen und gravirten Gläser zu dem besten, was auf diesem Gebiete geschaffen werden kann; um so bedauerlicher ist es daher, dass sich die technisch wie stilistisch gleich leistungsfähigen Ateliers dieser altbewährten Firma der „Moderne", wie es scheint, hartnäckig verschliessen: als „neuestes" Genre bieten sie diesmal in der Art der Schaper-Gläser mit schwarz gezeichneten Figuren dekorirte Glasservice, — von der neuen Richtung, die *Gallé, Koepping* und viele andere auf dem Gebiete der Glasindustrie eingeschlagen, nehmen sie keinerlei Notiz, und dennoch wäre gerade auf dem von jenen nicht kultivirten Felde des farblosen Glases und des Krystallglases so vieles zu neuern!

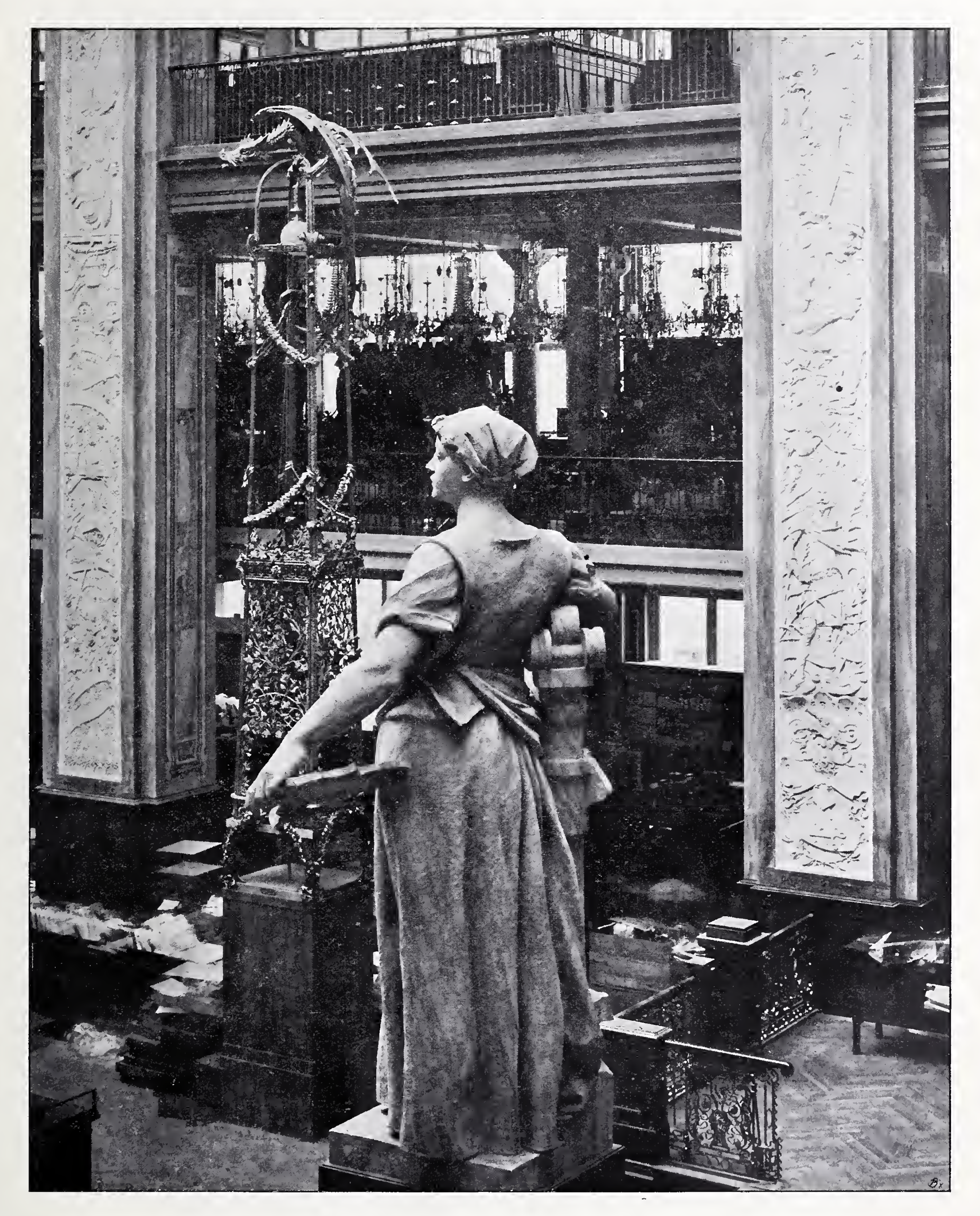
Eine andere bedeutende Wiener Glasfirma, *E. Bakalowits & Söhne*, die seit Jahren im neu-englischen Stile arbeitet und allweihnachtlich mit einer neuen originellen Specialität auftritt, hat diesmal unter vielem anderen verschiedentliche, schlicht und kernig geformte Gegenstände ausgestellt, die, aus welligem, leicht opalisirendem Glase verfertigt, einen stark reliefirten, beschlagartigen Dekor aus silberig gefärbtem Glase aufweisen: technisch dürfte diese Metallfärbung des Glases in der Masse interessant sein, — künstlerisch steht sie, meines Erachtens, nicht sonderlich hoch, da der so gefärbte Glasdekor den unangenehm harten und matten Ton des Quecksilbers besitzt.

Die gleich Lobmeyr weltkannte Firma *P. Haas & Söhne*, die auf dem Gebiete der Teppich- und Möbelstoff-Fabrikation in Österreich die erste Rolle spielt, und deren Begründer in der Geschichte des Wiener Kunstgewerbes einen ähnlichen Rang einnimmt, wie Lobmeyr, verhält sich, wie es scheint, gegenüber den kunstgewerblichen Reformbestrebungen der jüngsten Zeit ähnlich reservirt, wie dieser: wenigstens verraten ihre in der Ausstellung figurirenden Möbelstoffe nur sehr geringe Konzessionen an die moderne Bewegung!

Gegenüber diesem bedächtigen Abwarten und vorläufigem Festhalten am Alten seitens des Kunstgewerbevereins atmet die eigentliche Museumsausstellung voll und ganz den Geist der Jugend! Diese Jugend heisst hierzulande weitaus mehr als in Deutschland, wo man, allerdings zum Teil auf englischer Grundlage fussend, bereits mitten im Nationalisiren der neuen Geschmacksrichtung begriffen ist, — England, England und immer wieder England!

Diese Abhängigkeit der neuesten Richtung unseres Kunstgewerbes von demjenigen einer fremden Nation, deren äusseres und inneres Wesen dem unseren allerdings nicht kongruent ist, und deren spezifische Geschmacksäusserungen daher auch logischer Weise gewiss nicht auf die Dauer von unserem Kunstgewerbe blindlings kopirt werden dürfen, wenn dieses sich eine auf nationaler Basis fussende künstlerische Ausdrucksweise des Zeitgeistes — (die nationale Basis ist ja die allererste Lebensbedingung des Stils!) — erschaffen will, bildet den Hauptangriffspunkt der Gegner der von der neuen Direktion des österreichischen Museums propagirten Richtung, und hierin schliesst sich den Anhängern der alten Schule auch ein Bruchteil derjenigen Kreise an, die einer Reformirung des modernen Kunstgewerbes im Prinzipe mit voller Sympathie gegenüberstehen. —

Es ist hier nicht der Ort, den Gründen nachzugehen, aus welchen sich der neue Geschmack in Deutschland weitaus leichter und rascher nationalisiren lässt, als in Österreich, noch auch die Befürchtungen eingehend zu widerlegen, die jene letztgenannte Gruppe von partiellen Gegnern der von unserer neuen Museumsdirektion eingeschlagenen Wege hegt, dahingehend, dass eine so strenge Kopirung der englischen Geschmacksrichtung, wie sie thatsächlich zum grössten Teil hier noch geübt wird, ebenso wenig zu eigener Stilentwicklung führen werde, wie die bisherige strikte Kopirung der historischen Stile. Ich will hier nur darauf hinweisen, dass es geschichtlich erwiesener Massen niemals einen neuen Stil gegeben hat, der, wenn er nicht in langsamen Übergängen aus seinen unmittelbaren Vorläufern hervorgewachsen ist (wie dies bei dem modernen Stile Englands der Fall ist, bei uns aber, da die Stilbildung einmal unterbrochen ist oder war, nicht der Fall sein kann), „erfunden" worden wäre und sich nicht an die Kunstweise eines fremden Volks angeschlossen hätte: dies gilt gleich ausnahmslos von dem in Mitteleuropa rasch nationalisirt gewesenen Romanismus, der in der Karolingischen



Innenansicht eines Teiles der Mittelhalle des Kaufhauses Wertheim in Berlin, Architekten Messel und Altgelt.



Renaissance der römischen Antike wurzelte, von unserer gewiss höchst nationalen Gotik, die nord-französischen Ursprungs [1]) war, von der auf italienischen Vorbildern basirenden deutschen Renaissance, von unserem echt deutschen Rokoko, das voll und ganz auf französischer Grundlage fusste! — So drängt sich uns denn weitaus mehr als die sicher zu bejahende Frage, ob sich die heute noch streng anglisirende Richtung unseres modernsten Kunstgewerbes nationalisiren lassen werde, die Frage auf, warum die bisher verfolgte Richtung der strikten Kopirung der historischen Stile zu keiner neuen, eigenen, nationalen Stilweise geführt habe? Diese Frage lässt sich leicht beantworten, wenn man bedenkt, dass es sich im letzteren Falle um alte, tote, nicht mehr auf unsere Zeitverhältnisse und unser innerlichstes Geschmacksleben umstimmbare Kunstweisen gehandelt hat: wo die Kunstübung eine ausgesprochen retrospektive Richtung nimmt, und alte Stile nicht, wie die Antike zur Zeit der Renaissance oder die altorientalische Kunst zur Zeit der Hellenistik, nur in gewissem Grade äusserlich, in selbständiger Weise vorbildlich herangezogen, sondern direkt abklatschartig kopirt werden, kann aus dem verdorrten Stamme kein neues Reis erblühen; das Kunstgewerbe wird, um nationale Blüten zu treiben, entweder, wenn die Dauer der streng retrospektiven Richtung nur eine kurze war, an die letzte, jener voraufgegangene Epoche selbständiger Stilblüte anknüpfen, wie dies in höchst interessanter Weise nach der Zeit der französischen Revolution und ihrer sich in „streng antiker“ Maskerade gefallenden Innendekoration der Fall war im Empirestil, der sich direkt an den Louis XVI.-Stil anschloss, [2]) oder es wird, wenn die Dauer der streng retrospektiven Richtung eine längere, und so der Faden der Fortentwicklung allzusehr zerrissen war, gezwungen sein, eine Zeit lang bei der aus einer ununterbrochenen Entwicklung hervorgegangenen, gleichzeitigen, und daher nationalen und dem Zeitgeiste entsprechenden Kunstübung eines fremden Volkes in eine strenge Schule zu gehen, bis es genügend gelernt hat, um auf der so gewonnenen Grundlage unabhängig und selbständig fortzuschreiten! — Wie lange eine solche Lehrzeit zu dauern hat, lässt sich im voraus kaum bestimmen: wenn ein Schüler so vielversprechend ist, wie unser österreichisches, von der verflossenen Ära der technischen Vorbereitung so gründlich präparirtes und dank dem stark ausgesprochenen Volksnaturell des Österreichers und speciell des Wieners so glücklich zur individualistischen Färbung seiner Erzeugnisse talentirtes Kunstgewerbe, wird sie keineswegs allzu lange zu währen haben, — heute, wo es seine Lehrzeit kaum begonnen hat, liegt durchaus kein Grund vor, darüber trostlos zu sein, dass ihm das Reifezeugnis noch nicht ausgestellt werden kann!

Übrigens hat unsere heimische Innendekoration in der Ausstellung des österreichischen Museums eine Vorprüfung bereits mit fraglosem Erfolg bestanden: ich meine den in derselben enthaltenen, von vier Wiener Künstlern dekorirten Raum, in welchem beiläufig gezeigt wird, worauf das Programm der neuen Direktion des österreichischen Museums hinauslaufe, und wie sich die fremde Sprache der modern-englischen Innendekoration „verwienern“ lasse.

Es ist dies der weitaus den Hauptanziehungspunkt der ganzen Ausstellung bildende Damensalon, [1]) dessen Einrichtung und Ausschmückung, die gemeinsame Arbeit des Malers *Lefler*, des Bildhauers *Rathausky* und der Architekten *Schönthaler jun.* und *Urban*, zu dem originellsten und reizvollsten gehört, was bislang in der neuen Richtung der modernen Innendekoration geleistet wurde: die Wände des Gemachs, dessen mit strahlenförmig gefälteltem, blaugrünem Atlas bezogene Decke sich, nach der Art der Bedachung der tuskischen Atrien, von allen vier Seiten schwach nach der Mitte zu senkt und hier, — an der Stelle des Kompluviums — eine originelle moderne Verglasung als Lichtquelle aufweist, sind mit einer in der Art der englischen Tapestries grossblumig dessinirten, blaugrünen Tapete überzogen, über welcher ein breiter, dunklerer Fries hinläuft, während sie unten von einem halb mannshohen Lambris aus zart chamoisfarbigem Holze abgeschlossen wird; dieses Lambris, das mit vergoldeten Schlangenlinien-Motiven in diskreter Weise dekorirt ist, hat zwischen je zwei schmalen pilasterartigen Abteilungen Füllungen mit breitbogig geschwungenem oberen Kontur und bildet in diesen Bögen aus der Wand herabklappbare Wandtischchen. Die Kastenmöbel sind aus Palisander oder Mahagoni gearbeitet, zum Teil mit reichen, fein ciselirten Beschlägen aus weissem oder gelbem Metall, zum Teil — ein ganz entzückendes Kästchen — mit Füllungen geschmückt, deren flott hingezeichnete Darstellungen lustigem Wiener Alltagstreiben entnommen sind. Die Sitzmöbel, deren eines mit einem Spiegel und einem kleinen Bücherregal in rhythmische Verbindung gebracht ist, sind aus Palisander in knappen, leichten, doch sehr behaglichen Formen hergestellt, die seitliche Verbindung der Sitze mit den Armlehnen ist aus schwach korbartig ausgebauchten, senkrechten Messingspriessen gebildet, der

1) Allerdings ging die Gotik von jenem Teile Nordfrankreichs aus, dessen Bevölkerung stark mit germanischen Elementen durchsetzt ist.

2) Der Verfasser hofft, die Richtigkeit dieser Auffassung in einer binnen kürzerem zu publizirenden Arbeit über den noch wenig verfolgten, vielfach aber irrig aufgefassten Entwicklungsgang des Empirestils beweisen zu können.

1) Eine Abbildung desselben folgt voraussichtlich im nächsten Hefte.

Überzug besteht aus nilgrünem Seidenstoff, auf welchen am Sitz und an der Lehne je ein grosser fein stilisirter Strauss von Mohnblumen in den natürlichen Farben applizirt ist. Dieser Blumendekor findet sich auch am unteren Rande der einfach, ungerafft herabwallenden, milchweissen Sammetvorhänge der Thüren und des breiten, mit prachtvollen Verglasungen (figürliche Darstellungen aus dem Gebiete des deutschen Märchens) versehenen Fenster, vor welchem ein Innenerker zu wohliger Ruhe winkt.

Diese letztere allerdings wird dem eben in seinen Grundzügen geschilderten Wohnraum von vielen Seiten abgesprochen; der bekannte witzige Kritiker eines grossen Wiener Blattes hat sogar in seiner Besprechung der Winterausstellung des österreichischen Museums gemeint, „eine moderne Dame, die mit ihren Träumen und ihren Nerven in diesem Zimmer sässe, könne man sich kaum anders als in heftigster Gretchenstimmung vorstellen: „meine Ruh' ist hin . . . . .“ — Derartige Stimmungsfragen sind zu subjektiver Natur, als dass ich hier versuchen könnte, ein objektives Urteil zu fällen; ich kann nur versichern, dass auf mich persönlich, der ich freilich keine „nervöse und träumende moderne Dame bin“, das Zimmer nicht im geringsten einen disharmonischen, beunruhigenden Eindruck macht; seine koloristische und lineare Gesamtwirkung erinnert mich eher, als an „Rhapsodien und Fantaisies brillantes“, wie den erwähnten Kritiker an — man verzeihe den gewagten Vergleich — jenen eigentümlich malerischen, man möchte sagen, wonnigmystischen Zauber, welchen in den dunklen Gängen der Aquarien die von oben magisch beleuchteten Behältnisse auf uns ausüben, in denen glitzernde Fische hin und her gleiten und buntes phantastisches Pflanzenwerk über schillerndem Kies sich verästelt, — alles verbunden und zusammengetönt durch das sanft blaugrüne perlende Wasser . . . . .

Übrigens ist es im grossen und ganzen gleichgültig, ob das besprochene Zimmer einheitlich wirkt oder nicht: ein Zimmer lässt sich für eine ideelle Persönlichkeit nicht anders möbliren, als mehr oder minder schablonenhaft oder mehr oder minder phantastisch, — ein Fehler, der sofort behoben ist, wenn der Dekorateur einen bestimmten Besteller mit seinen ganz bestimmten Ansprüchen, Neigungen und Gewohnheiten vor sich hat! Auf jeden Fall ist in dem „Damensalon“ der Museumsausstellung ein kräftiger Grundaccord von ganz eigener Art angeschlagen, der zu den schönsten Symphonien wienerischer innendekorativer Zukunftsmusik hinüberleiten kann!

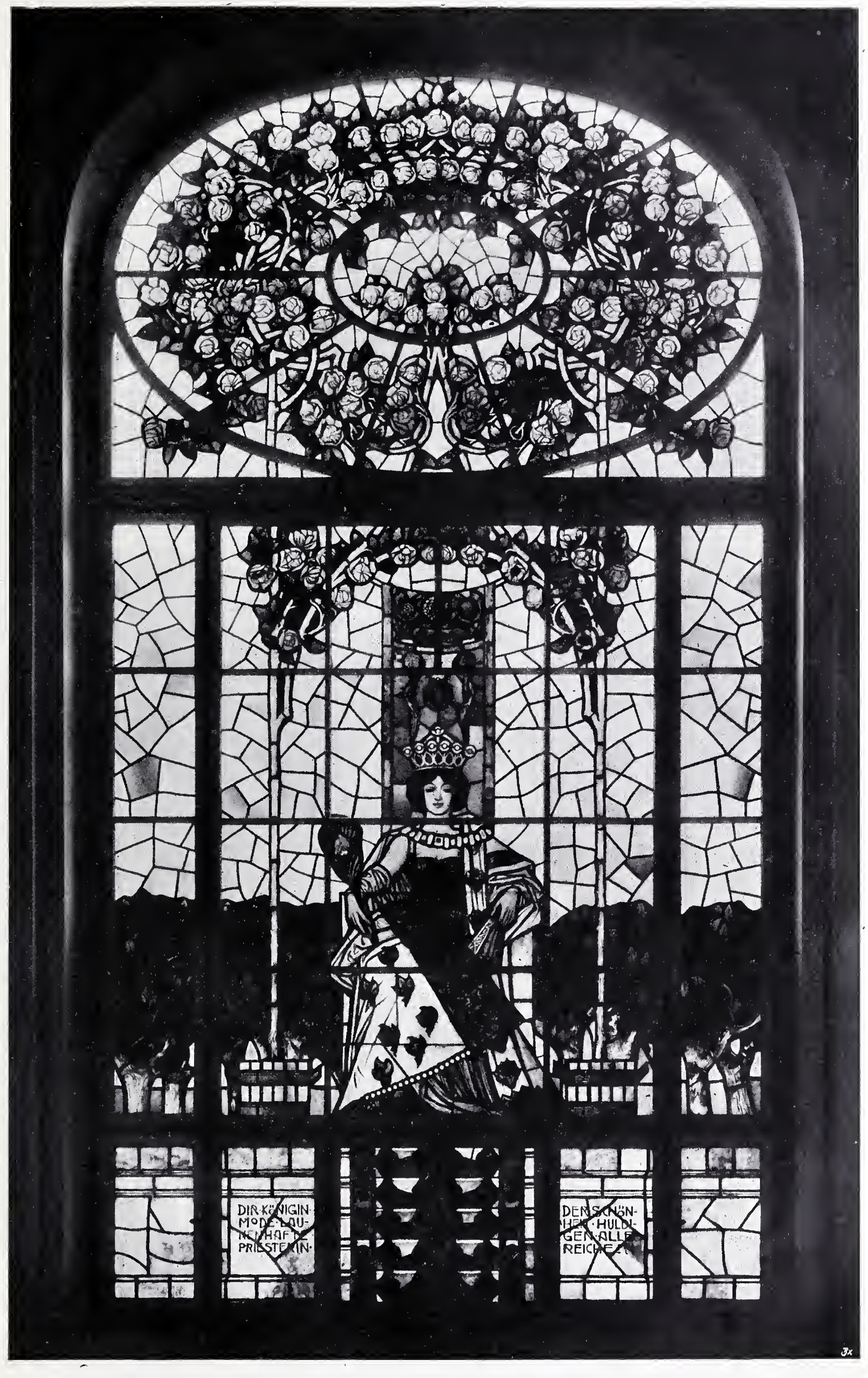
Neben diesem Glanzpunkt der Ausstellung treten die beiden anderen Interieurs derselben, die in ihrer Einrichtung sich, kaum wahrnehmbar, an die gesunden Möbelaufbau-Prinzipien der einfachen, ungekünstelten Gotik anlehnen und der modernen Innendekoration Deutschlands — etwa in der Art der einfachsten unter den schönen, neuen Entwürfen *H. Werle's* zu einem „malerischen Bürgerheim“ [1]) — erheblich näher stehen als der „Damensalon“, in ihrer grösseren Schlichtheit für den ersten flüchtigen Überblick in den Hintergrund; bald aber wird man sich überzeugen, dass hier ein Schatz aparter Gediegenheit und wohnlicher Bequemlichkeit zu finden ist; an den zahlreichen Gegenständen, die diese beiden Räume enthalten, kann ich nur auf drei nicht untadelige Dinge hinweisen: auf einen an eine Backstube gemahnenden, aus Rohziegeln aufgeführten Kamin, — wohl eine fraglos allzu weitgehende Originalität, die um so drastischer wirkt durch den Vergleich mit einem im Nebenzimmer aufgestellten, prächtigen Ofen aus einfachen, vollkommen glatten, grünen Kacheln; ferner auf die kupfernen Beschläge einiger vorzüglich entworfener und tadellos gearbeiteter Kastenmöbel, die mit einer schmutzigen Patina rostfleckenartig bedeckt wurden, und schliesslich auf die Verglasung einer hierher gehörigen Kredenz, die aus so unregelmässigen Glasscherben und einer, wie es scheinen möchte, planlos, „wie es gerade kam“, in eine Ecke eingefügten Butzenscheibe mittelst derber, daumenbreiter Verbleiung zusammengestoppelt ist, dass man unwillkürlich an die zehnmal geflickten, halb blinden Fensterscheiben eines ländlichen Stalles ärmlichster Art erinnert wird! Dergleichen „malerische“ Kniffe und theatralische Kunststücke darf man nicht mit einem so ernsten Dinge, wie der Neueinführung eigenartiger, gediegener Kunstformen, in Verbindung bringen! Aber das sind schliesslich ausgelassene Seitensprünge, die aller Jugend eigen sind und sich von selbst dämpfen werden, wenn man nicht mehr nur für den Modemarkt, sondern auch für die breiten Schichten der Gesellschaft wird zu arbeiten haben, für den einfachen Bürgerstand, der solche extravagante Abenteuerlichkeiten nicht brauchen kann.

Wird man aber zu diesem — meines Erachtens — höchsten Ziele einer geschmacklichen Reform, zu ihrer Einbürgerung in den mittleren und unteren Kreisen der Bevölkerung, gelangen, und wird man dann die „oberen Zehntausend“, die sich von den es ihnen stets gleich thun wollenden „unteren Hunderttausend“ stets unterscheiden wollen und damit stets neue Moden heraufbeschwören, — die tödlichen Feindinnen ruhiger Stilentwicklung, — dafür schadlos zu halten im stande sein, dass nun der arme Teufel von kleinem Beamten, das „Gevatter Schneider und Handschuhmacher“ auch schon in neuartigen Betten schlafen, auf neuartigen Stühlen sitzen, an neuartigen Tischen essen werden? . . . .

Sie wird es können, wenn sie sich nicht, wie

---

1) *H. Werle*, Ein malerisches Bürgerheim. Verlag A. Koch, Darmstadt 1897.



Glasfenster von MELCHIOR LECHTER im Kaufhause Wertheim in Berlin; Architekten MESSEL und ALTGELT.



man es bislang mit den alten Stilen gethan, darauf beschränkt, dem Reichen kostbares Mobiliar, kaum erschwingliche Kleinkunstwerke zu bieten, die dann die Imitations-Industrie — hundertfach verfälscht und verschlechtert, aber hundertfach — verbilligt und dennoch für den ersten täuschenden Anschein jenen aufs Haar ähnlich, dem Unbemittelteren nachbildet und so jene naheliegende Nachahmungssucht der letzteren und jenes leicht erklärliche Differenzirungsstreben der ersteren gross zieht, die aus dem naturgemäss unmerklich langsam sich vollziehenden Geschmackswechsel eine tolle, wilde Jagd der Mode macht! Sie wird es können, wenn sie es, wie es die alten toten Stile thaten, als sie, noch in voller Blüte, dem Geiste ihrer heute weit zurückliegenden Zeiten in herrlichen Kunstwerken beredten Ausdruck gebend, dem Reichen kostbare und üppigere, dem Ärmeren wohlfeilere und einfachere, beiden aber gleich gediegene, gleich zeitgemässe, gleich wohlgefällige Kunstformen schufen — sociale Stile innerhalb der historischen —, wenn sie, sage ich, es selbst in die Hand nimmt und es nicht der Surrogatindustrie überlässt, den Mittelstand und die ärmeren Klassen mit ihren Mitteln entsprechenden eigenen Kunstformen im Sinne der neuen Richtung zu versorgen!

Die ersten Ansätze solcher socialer Stile innerhalb unseres Zukunftsstils glaube ich in jenen beiden, äusserlich so verschiedenartigen, künstlerisch aber gleichwertigen Unterabteilungen unserer Museumsausstellung, — dem für ein luxuriöses, reiches Haus bestimmten „Damensalon“ und den beiden anderen, für das schlichtere Heim des Mittelstandes sich eignenden Gemächern begrüssen zu dürfen! Auf diesem Doppelgeleise rüstig und unentwegt fortscheitend, wird die moderne Richtung unseres Kunstgewerbes unter der thatkräftigen Führung der neuen Leitung des österreichischen Museums sicherlich siegreich ihr bedeutsames Ziel erreichen, — die allmähliche Schaffung eines bleibenden, nationalen Stils!

Wien, im Dezember 1897.

FRITZ MINKUS.



Zierleiste, gezeichnet von Maler A. WIMMER, Leipzig.

„NEUE“ KUNST IN BERLIN[1])

„Jugend, Jugend, Du hast das schöne Recht, nur an Dich selbst zu denken, als ob nicht auch Du alt werden würdest. —“

Julius Lessing.

ICH habe Julius Lessing, den Verfasser des vorstehenden Kennwortes und den ohne Zweifel ausserordentlich verdienstvollen Schöpfer des Kunstgewerbe-Museums in Berlin trotz mancher litterarischer Unfälle, die ihm widerfahren sind, und trotz einer starken Gegnerschaft zu seiner Stellung gegenüber dem praktischen Kunstgewerbe immer für einen gewandten, geistreichen und witzigen Menschen gehalten. Dass er aber auch ein Schalk sein kann, das habe ich erst aus Nr. 51 des Jahrgangs 1897 der Hirthschen Jugend erfahren. Allda beginnt in der rechten Spalte der 873. Seite unter dem in diesem Falle vielsagenden Titel „Alte Geschichten“ eine stilistisch ausgezeichnete Wiedergabe eines köstlichen Schwankes aus dem Quattrocento, in welchem „die Geschichte von dem dicken Holzschnitzer, der nicht mehr er selber war“, erzählt wird. Und das verhält sich so: „Im Jahre 1409 nach Christi Geburt fand sich in der Stadt Florenz eines Sonntags eine Tischgesellschaft von jungen Leuten im

1) Dieser Aufsatz stützt sich zum Teil auf Ausführungen des Verfassers im Jahrg. 1897 der „Deutschen Bauzeitung“, S. 625 ff.



Getriebener Kupferkessel, entworfen von O. ECKMANN, Berlin, ausgeführt von J. Zimmermann & Co., München. Gesetzlich geschützt.

wird nun mit der raffinirtesten Kunst und mit schönstem Erfolge durchgeführt. Alle Freunde und selbst Gerichtsbeamte werden in den Streich eingeweiht, aber Lessing meint doch: „Am meisten verwunderlich erscheint uns die Willfährigkeit der Gerichtsbeamten, auf den Scherz einzugehen, ja mitzuhelfen, aber diese Männer waren gute Freunde der beteiligten jungen Herren . . . .“

Als ich diese lustige Geschichte, die damit endet, dass der gute dicke Manetto Florenz verlässt und nach Ungarn zieht, wo er nach wenigen Jahren ein für seinen Stand reicher Mann wird, mit grossem Vergnügen gelesen hatte, musste ich unwillkürlich an die Ausstellung denken, welche im Dezember des vergangenen Jahres und zu Anfang des neuen im Lichthofe des Königlichen Kunstgewerbe-Museums in Berlin veranstaltet war und welche in gesonderten Gruppen Arbeiten jener Lehrkräfte der mit dem Museum verbundenen Unterrichtsanstalt vorführte, welche in der letzten Zeit dieser Anstalt verpflichtet wurden.

Hause eines florentinischen Edelmannes beisammen. Er hiess Tommaso dei Pecori, ein ehrenwerter und wohlhabender Mann, der die Geselligkeit liebte. Nachdem man gespeist und am Feuer sitzend über mancherlei geredet hatte, sprach einer: „Was soll das nun heissen, dass Manetto Ammanatini heute Abend nicht hat kommen wollen und sich nicht bewegen liess, trotzdem wir alle ihn gebeten haben?“ Besagter Manetto war ein Holzschnitzer; er hatte seine Werkstatt und seinen Laden auf dem Kirchplatz San Giovanni und galt als vorzüglicher Meister in der Anfertigung von zierlichen Geräten für die Schmucktische der Frauen und jeglicher Art eingelegter Holzarbeiten; er war ein liebenswürdiger Mensch von 28 Jahren, gutmütig und gefällig. Da er wohlbeleibt und gross war, so nannte man ihn „den Dicken“; er hatte sich immer zu der oben genannten Gesellschaft gehalten, die vergnüglichen Sinnes war und sich ziemlich regelmässig zusammenfand.“

Um so mehr empfand man, dass Manetto nicht kommen wollte, man betrachtete es als eine Beleidigung für den ganzen Kreis und beschloss, sich dadurch zu rächen, dass man ihm einen Possen spielte. Filippo di ser Brunellesco, der berühmte Erbauer der Domkuppel von Santa Maria del Fiore in Florenz, war der Rädelsführer und er schlug vor: „ . . . wir müssten ihn glauben machen, dass er verwandelt worden und dass er nicht mehr der Dicke selbst, sondern eine andere Person geworden sei.“ Das

Otto Rohloff, der Lehrer für die Klasse der Metallarbeiter, hatte Schmuckgeräte und Ehrenpreise des Kaisers ausgestellt, welche sich in Form und Ausführung, namentlich in der Ciselirung, durch jene straffe und schlichte Sprache auszeichneten, welche den Eigenschaften des Materials gerecht wird und welche wir schon seit längerer Zeit an den Arbeiten des Künstlers zu sehen gewohnt sind. *Bernhard Schaede* gab ein Bild seiner künstlerischen Thätigkeit durch seine zum Teil mit Auszeichnungen bedachten Entwürfe für ein Völkerschlacht-Denkmal in Leipzig und für ein Kaiser Wilhelm-Denkmal der Rheinprovinz. Daneben waren es eine grosse Anzahl landschaftlicher Aquarelle von der Ostseeküste Mecklenburgs und von der Insel Bornholm, welche durch künstlerische Auffassung und meisterhafte Beherrschung der Technik die Aufmerksamkeit weiterer Kreise erregten. *Max Seliger*, der Lehrer der Malklasse der Unterrichtsanstalt, ein aus der dekorativen Malerei hervorgegangener feinsinniger Künstler, gab durch Studien in der freien Landschaft, durch figürliche Aktstudien, durch grosse Entwürfe für dekorative Malereien, Glasfenster, musivische Kunst und Stickereien, für Buchausstattung und für festliche Gelegenheiten ein umfassendes Bild seines künstlerischen Glaubensbekenntnisses. Seine Entwürfe für Stickereien

waren durch die prächtigen Ausführungen derselben in dem Atelier der Frau *Dernburg*[1]), einer Schwester des Künstlers, ergänzt und diese verrieten die weitgehende Einflussnahme, welche er auf die Formengebung der Ausführung und insbesondere auf die feine Farbenstimmung nimmt. *Otto Eckmann*, im verflossenen Oktober von München nach Berlin berufen, gab ein abgerundetes Bild seiner vielseitigen Thätigkeit, welche, nach den Gegenständen seiner Ausstellung, das Gebiet der Buchausstattung, der Textilkunst, der Metallkunst, der freien landschaftlichen und figürlichen Malerei umfasst. Initialen, Vignetten, Randleisten und andern Schmuck für die „Jugend“, den „Pan“, sowie eine weitere Anzahl von Zeitschriften, welche glauben, ihren Abonnenten das Neue nicht vorenthalten zu dürfen, Farbenholzschnitte im Sinne der entsprechenden Kunstübung der Japaner, Entwürfe zu Wandteppichen, die in der Anstalt von Scherrebeck ausgeführt worden sind, zu Bodenteppichen, die in Krefeld geknüpft wurden, Arbeiten in Schmiedeisen aus Aluminiumbronze in der dem Künstler eigenen Formengebung, Vorsetzpapiere der Buchbinderkunst erweisen die ungewöhnliche Vielseitigkeit Eckmanns. *Otto Rieth* endlich, seit einem Jahre an der Anstalt thätig und inzwischen zum Professor ernannt, hatte eine Ausstellung zusammengestellt, welche weit über hundert Skizzen und Entwürfe, zum grössten Teil das künstlerische Ergebnis freier Musse- und Musestunden umfasste. Die persönliche Eigenart des Künstlers ist durch die Veröffentlichung von drei Bänden dieser Skizzen in so weite Kreise gedrungen, — ist er doch einer der wenigen deutschen Architekten, deren Arbeiten in Pariser Ateliers als willkommenes Studienmaterial verbreitet sind —, dass wir uns hier mit einigen allgemeinen Hinweisen über die Motive der Kunstblätter begnügen können. Voran standen die Entwürfe für die Ausmalung einzelner Innenteile des deutschen Reichstagshauses, zur Ausmalung eines inzwischen vollendeten Fraktions-Sitzungssaales und zur Bemalung der Decken zweier Treppenhäuser, alles in grösstem Stile aufgefasst. Eine Anzahl der übrigen Blätter zeigten Entwürfe für malerische Ausführungen, der grösste Teil aber enthielt architektonische Motive, Anlagen monumentaler Brunnen, Denkmalbauten, Gräber, Portale, dekorative Platz- und Strassenausschmückungen, sowie kleinere Studien zu figürlichen Ornamenten u. s. w. Eine in seinen herausgegebenen Skizzen noch nicht vorkommende besondere Art von Entwürfen behandelte das aus dem gewachsenen Felsen gehauene Kolossaldenkmal figürlichen oder architektonischen Charakters. —

Die beiden ausgesprochensten Individualitäten dieser Ausstellung waren ohne Zweifel Eckmann und Rieth, ich will aber gleich hinzufügen, dass die Art ihrer Individualität eine völlig verschiedene ist. Das kommt schon darin zum Ausdruck, dass, während die Thätigkeit Rieth's eine, so weit ich sehen kann, allgemein anerkannte ist, über die künstlerischen Arbeiten Eckmann's die Meinungen in lebhaftester Weise geteilt sind. Diesem Streite der Meinungen steht Julius Lessing offenbar nicht ohne persönliche Teilnahme gegenüber, greift er doch selbst gelegentlich in die neue Bewegung, die er als dritte hat an sich herankommen sehen, mit ein und zwar oft in einer eindrucksvollen Weise, die bisweilen den Charakter der Überschwänglichkeit annimmt, die aber, wenn man ihr die wildesten Ranken



Untersatz für einen Blumenkübel in Schmiedeeisen, entworfen von O. ECKMANN, Berlin, ausgeführt von J. Zimmermann & Co., München. Gesetzlich geschützt.

1) Siehe den in Heft 4 abgebildeten Kaminschirm.



Elektrisches Deckenlicht in Kupfer, entworfen von O. ECKMANN, Berlin, ausgeführt von J. Zimmermann & Co., München. Gesetzlich geschützt.

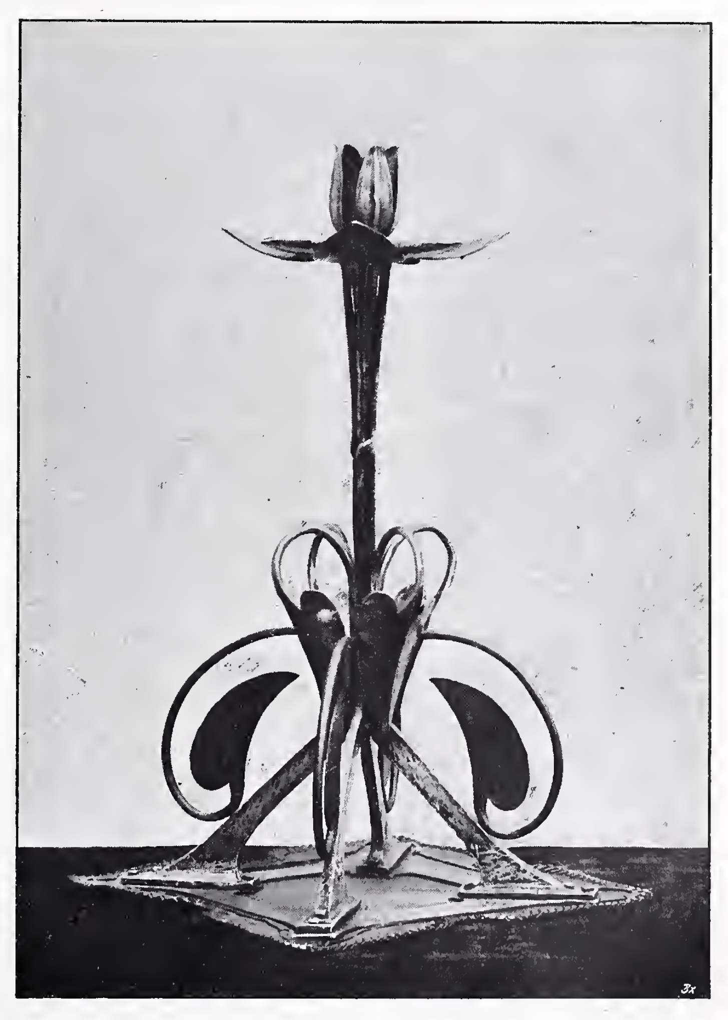
genommen hat, doch eine nicht zu unterschätzende Eigenschaft ist. Gleichwohl lässt er sich nicht von dieser Überschwänglichkeit hinreissen und in scharfer Abwägung des bleibend Wertvollen von dem gemachten und vorübergehenden Glanz mag er wohl der neuen Errungenschaft der Unterrichtsanstalt etwas kopfschüttelnd gegenüberstehen. Er hat „schon zwei Generationen von jüngeren Künstlern hineinwachsen sehen in akademische Ehren und Würden, die eine trug weiche, ungewaschene Hemdenkragen, die zweite hohe, steifgestärkte, die dritte, die jetzt ansetzt, trägt gar keine, sondern nur gestrickte sweaters“. Das letztere mag ihm nicht sympathisch sein und aus diesem Gefühle mag in schalkhafter und warnender Weise die Wiedererzählung des launischen italienischen Schwankes des Quattrocento entstanden sein. Manetto Ammanatini, der Florentiner Holzschnitzer, ist Otto Eckmann, den man glauben gemacht hat, dass er ein ganz anderer wäre, als er thatsächlich ist.

Durch die Mitarbeiterschaft des „Pan“ und der „Jugend“ ist Otto Eckmann — wenn man mich recht unterrichtet hat, aus dem Gebiete der Malerei zur Kleinkunst übergegangen — zu einem jener Künstler gestempelt, denen man mit viel mehr Unrecht als Recht die Anbahnung einer neuen Bewegung in der deutschen Kleinkunst unserer Tage zuschreibt, oder, um mich richtiger auszudrücken, er gehört zu der Gruppe jener Künstler, welche man zu Führern jener Bewegung ernannt hat, die man als neue Kunst in Deutschland propagirt und die da, wo sie gut ist, keine neue Kunst ist und da, wo sie eine neue Kunst ist, sehr oft keine Kunst ist. Es ist gewiss ein schönes Ding um die Kunstförderung; aber diese sogenannte Förderung nur um ihrer selbst willen zu treiben, ohne Rücksicht darauf, was daraus einst wird, ist eher zerstörend, als fördernd und aufbauend. Es ist sicher ein Ausfluss einer gewissen Überzeugung, wenn man im Übereifer das Stichwort ausgerufen hat, die Kleinkunst müsse sich endlich von dem drückenden Einfluss der Architektur losmachen, sie müsse nach malerischen Grundzügen neu geschaffen werden. Ich verkenne nicht, dass die Malerei einen ungemein wohlthätigen Einfluss auf die Kleinkunst ausüben kann, in gewissen Grenzen und massvoll angewendet. Ich habe in Brüssel, in München, hier und anderwärts unter ihrem Einfluss geschaffene entzückende Gebilde gesehen, und Eckmann liefert mit seinen Wandteppichen aus Scherrebeck (ich meine dabei nicht auch den figürlichen) und seinen Farbenholzschnitten prächtige Beispiele dafür. Aber die Herrschaft der Malerei darf nicht so weit gehen, dass sie das gesetzmässige Gefühl, das jedem, auch dem Kunstanarchisten inne wohnt, zu bethören sucht und Gebilde schafft, die gleich den Mollusken keine Knochen und kein Rückgrat haben und mit diesen nieder organisirten Lebewesen zu den Gebilden niederer Ordnung gerechnet werden müssen. Dazu zähle ich bei Eckmann die Metallarbeiten in ihrem künstlerischen Teil; in ihrem technischen Teil suchen sie den Forderungen einer gewissen Ursprünglichkeit gerecht zu werden, wobei aber höchstens die Kunststufe unserer fahrenden Metallarbeiter erreicht wird. Dazu zähle ich ferner die Entwürfe mit pflanzlichen Motiven zu Randleisten, Initialen, Vignetten u. s. w., wobei die Pflanzenform in so willkürlicher Weise umgebildet wird, dass man dem dargestellten Gegenstand eine Erläuterung beigeben muss, wie es bei der Bordüre des einen Teppichs, die nach japanischem Vorbild einen fliessenden Bach darstellen soll, der Fall ist. Ich habe mich bei diesen und ähnlichen Erzeugnissen einer gewissen künstlerischen Thätigkeit immer gefragt: „Wie ist es möglich, dass ein feinfühliger Mensch die herrlichen Wirkungen, weil sie uns eine reiche Natur in freier und in so tausendfältiger Weise darbietet, so verarbeiten kann, um nicht ein schärferes Wort zu wählen.“ Wie weit zeigt sich doch hier der „Künstler“ Eckmann entfernt z. B. von dem „Menschen“ Heinrich Simon, dem bekannten edlen Vorkämpfer für eine Neugestaltung des Deutschen Reiches aus der Mitte

unseres Jahrhunderts, der einmal seine tiefe Empfindung für die Natur in die Worte kleidet: „Nicht leicht dürfte ein Mensch seine Bestimmung mehr verfehlt haben, als ich; — ich hinterm Aktentisch! ich, der ich so wesentlich ins Freie gehöre, dass sich erst draussen mein Wesen zu entwickeln beginnt; dem sich die Brust frei und heiter hebt, sowie sie den ersten frischen Luftstrom atmet; ich, der ich das für andere schauerlichste Winterwetter mit Sturm und Schneegestöber noch schön finde, weil ich jede Manifestation der freien Elemente, ich möchte sagen, künstlerisch auffasse, weil mich die Schneeflocke interessirt und die wunderlich gejagte Wolke, mit einem Worte, weil mir die ganze Natur mit allen ihren Einzelheiten lebt, wahrhaft lebt, und ich dieses ewig lebendige Leben liebe, liebe als Spiegel meines inneren Seins.“ Das ist Seele, warm empfindende, künstlerisch gestaltende Seele, nicht kühl erwägender, nach Gewinn und billigem, kurzem Ruhm ausspähender Verstand. Sollte es nicht eine Mahnung für den Künstler Eckmann sein, dass seine landschaftlichen Arbeiten den meisten Beifall finden, der zudem ein allseitiger ist, während die im dumpfen, staubigen Atelier erquälten Arbeiten nur den begrenzten, allerdings geräuschvolleren Parteibeifall sich zu erringen vermögen? Nur ein Bestreben leuchtet aus allen diesen letzteren Arbeiten heraus: neu um jeden Preis. „Jugend, Jugend, du hast das schöne Recht, nur an dich selbst zu denken, als ob nicht auch du alt werden würdest!“

Ich kann mich bei der Betrachtung der meisten dieser Arbeiten Eckmann's und auch z. B. der mir bekannt gewordenen Arbeiten eines in demselben Fahrwasser segelnden anderen Münchener Künstlers, des Herrn Hermann Obrist, des Eindrucks einer gewissen Geschäftsmässigkeit nicht erwehren, die dadurch noch bedenklich gesteigert wird, dass ihr in einer Weise Förderung zu teil wird, die nicht mehr weit von Reklame ist und von Personen, welche nach Ausbildung und Wirkungssphäre als intime Kenner der alten Kunst geschätzt werden, und ihrer Berufsstellung nach oft in der Lage sind, eine kunstrichterliche Thätigkeit üben zu müssen.

Der Grund dieser unnatürlichen Förderung einer unnatürlichen Sache liegt vielleicht darin, dass sich eine Anzahl von Direktoren, wie Bode, Lichtwark und andere, deren Organ der Pan ist, zusammengethan haben, eine neue deutsche Kunstbewegung hervorzurufen, die in ihren natürlichen Anfängen zweifellos schon vorhanden ist, die sich aber nicht künstlich züchten und treiben lässt, wie die Eintagspflanze des Treibhauses, und schillere sie für den Augenblick noch so schön. Man gehe aus dem Abteil von Eckmann zu jenem von Rieth, um diesen als einen zufälligen Repräsentanten einer anderen Richtung zu nennen, und betrachte dessen Werke. Hier, um einen bildlichen Vergleich zu gebrauchen, das vornehme Palais eines kunstbegeisterten Mäcen, reich mit wirklichen Kunstwerken geschmückt, dort das Geschäftshaus eines emsigen Kaufmannes, dessen Kunst nach Erwerb ausgeht und sich dabei — künstlerisch genommen — aller Hilfsmittel bedient, welche ihm die Erwerbszweige an die Hand geben. Ist es demnach schon eine Verfehlung für die Zukunft dieser neuen Kunst, in der That vorhandene, aber verstiegene grosse Fähigkeiten in der Einhaltung dieser Richtung noch zu bekräftigen, so war es ein weiteres, noch schwereres Verfehlen, die so verirrten Fähigkeiten einer aufnahmedürstigen Jugend als Vorbilder zu geben. Ich möchte nicht prophezeien, das kann misslich sein, aber ich fürchte, dass es sich in kurzer Zeit herausstellt, dass die hier bevorzugte Kunst nicht vollwertigen Nahrungsstoff genug enthält, um eine nach dem „Neuen“ dürstende Jugend zu einer gesunden Entwicklung zu bringen. — *ALBERT HOFMANN.*



Grosser dekorativer Leuchter, entworfen von Professor O. Eckmann, Berlin, in Schmiedeeisen getrieben von J. Zimmermann & Co., München. Gesetzl. geschützt.



Kopfleiste, gezeichnet von S. WENDTLANDT, Charlottenburg.

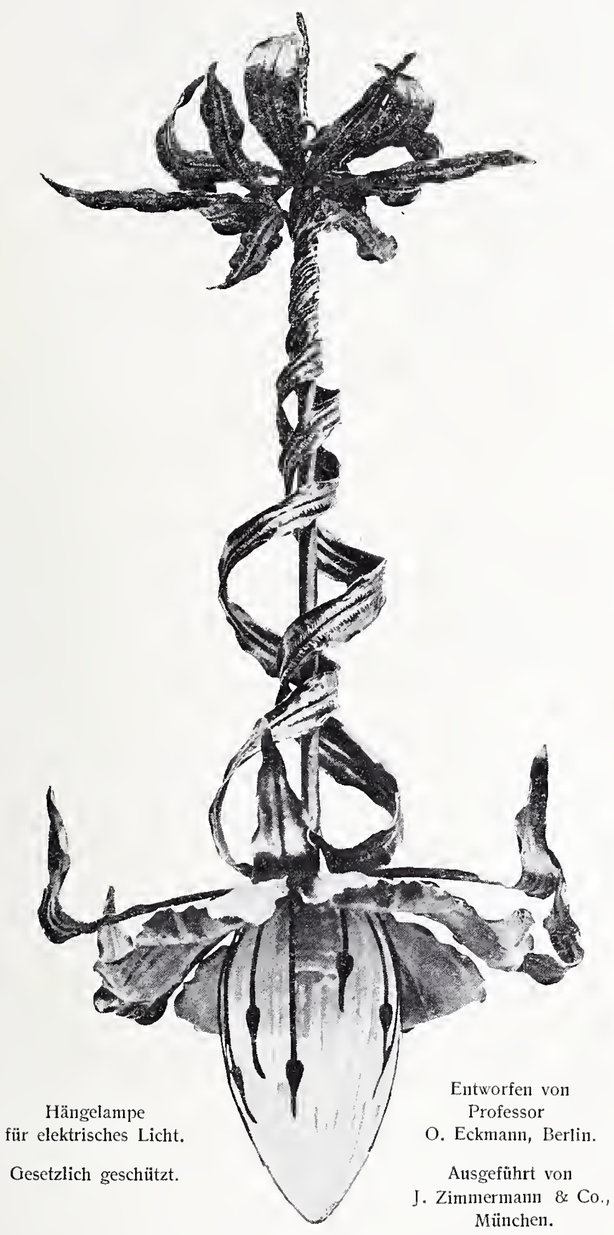


BRESLAU. *Kunstgewerbeverein.* In der Sitzung vom 5. Januar d. J. hielt der erste Schriftführer des Vereins, Maler und Zeichner Schieder, einen Vortrag über das bayerische Gewerbe-Museum und seine Einrichtungen. Im Hinblick auf das in Breslau zu errichtende Kunstgewerbe-Museum wurde das Programm des Nürnberger Gewerbe-Museums, dessen Entwicklung von der Gründung im Jahre 1871 bis zu der grossen Bedeutung, die es jetzt nach 25 Jahren erlangt hat, eingehend besprochen. Insbesondere die inneren Einrichtungen, die Sammlungen, der Zeichnensaal, das chemische Laboratorium, die Lehrwerkstätten etc., die Organisation des Beamtenstabes, das Verwaltungssystem wurden eingehend geschildert. Die Pläne des vor einem Jahre bezogenen neuen Museumsgebäudes waren im Saale ausgestellt. Der Vortrag gab Anlass zu einem Meinungsaustausch über die etwa zu treffende Einrichtung des für Breslau geplanten neuen Kunstgewerbe-Museums, wobei insbesondere von Herrn Oberbürgermeister Bender betont wurde, dass man zwischen dem Nürnberger und Breslauer Museum bei der Verschiedenheit der Grundlagen keine zu intensive Parallele ziehen dürfe. Entgegen den Verhältnissen in Nürnberg dürfe man in Breslau vom Staat zur Zeit nicht allzuviel erwarten. Das Schwergewicht falle auf die Stadt, die gerne für kräftige Förderung der in Frage kommenden Interessen eintreten würde. Es sei zu hoffen, dass irgend ein Verein, wie etwa der Kunstgewerbeverein, sich dem Museum, ähnlich wie der Altertumsverein, auf irgend einer Grundlage verbinden würde.

In Heft 3 S. 44 ist aus Versehen im Berichte des Breslauer Kunstgewerbevereins Direktor Klaus und Direktor Seger gedruckt worden, es muss heissen Dr. Claus und Dr. Seger.

KARLSRUHE. ***Badischer Kunstgewerbeverein.*** Unter zahlreicher Beteiligung fand am 16. Februar die satzungsgemässe Generalversammlung statt. Nach dem vom Vorsitzenden, Herrn Direktor Götz, erstatteten Jahresbericht zählt der Verein 620 Mitglieder, von welchen 255 auf Karlsruhe, 310 auf das übrige Baden, 50 auf andere deutsche Staaten, 5 auf das Ausland entfallen. — Wesentliche Bereicherung hat das Kunstgewerbe-Museum erfahren, namentlich durch die gelegentlich der Orientreise des Herrn Direktor Götz erworbenen Werke. Ausser zahlreichen Photographien sind nämlich über 800 Kunstgegenstände zu verzeichnen. Unter ihnen befinden sich ganz seltene Stücke aus früheren Kulturepochen des Pharaonenlandes, während andere ägyptische Erzeugnisse bereits die Einflüsse der Griechen und Römer erkennen lassen. Von der orientalischen Kunst anderer Völker, der Perser, Syrer und Araber, sind hervorzuheben alte Figuren aus Damaskus, persische Fliesen, getriebene und tauschirte Metallarbeiten, Waffen, altpersische Gläser und Lackmalereien, Schmuckgegenstände, Kostüme, Teppiche, Lampen, Teller, Räuchergefässe; von späteren italienischen Erzeugnissen eine Reihe origineller Majoliken, Buchdecken, Krystallgläser. Die bereits vorhandene Textilgruppe des Kunstgewerbe-Museums wurde durch sudanesische Hemden, insbesondere aber durch schöne altchristliche Gewebe aus Gräberfunden des Nilthales, sowie durch eine Anzahl farbenprächtiger persischer Teppiche ergänzt. Wie früher, so sind auch im letzten Jahre von Freunden und Gönnern dem Museum wertvolle Stiftungen zugeflossen, insgesamt 123 Gegenstände mit einem Schätzungswerte von 3500 M. — Weiter berichtete der Vorsitzende über die Ausschusssitzungen und Monatsversammlungen des Vereins. Am 24. März v. J. hatte Maler Vorländer von Holzminden unter Vorführung zahlreicher Originalaufnahmen einen Vortrag über kirchlich dekorative Wandmalereien gehalten, dabei einleitend betont, dass im nördlichen Deutschland, besonders im heutigen Westfalen, in Hannover, Braunschweig, in sächsischen Gegenden und am Niederrhein weit mehr Überreste mittelalterlicher Wand- und Glasmalereien erhalten geblieben seien, als bei uns im Süden, und sodann die eingehend bedeutendsten romanischen Wandmalereien besprochen. — Bezüglich der Beteiligung des Badischen Kunstgewerbes bei der Weltausstellung in Paris im Jahre 1900 erstattete Herr Direktor Götz den Bericht über den Verlauf der bisherigen Vorarbeiten seitens der hierfür vom Deutschen Reichskommissar Herrn Geh. Regierungsrat Dr. Richter berufenen Kommissionen und erläuterte die Bedingungen, die für die Beteiligung an diesem Unternehmen massgebend sind. Bei der Fertigung von Entwürfen würde die Kunstgewerbeschule mit Rat und That dem Einzelnen auf Wunsch beistehen, wie es anderseits zu erhoffen sei, dass zur Erleichterung minder bemittelter Aussteller Gelegenheit zu Aufträgen geboten werde, sei dieses durch die Gemeinden, Korporationen oder Privatpersonen. Redner schliesst mit einem Mahnruf an die Opferwilligkeit der Vereinsmitglieder, damit Baden kräftig dazu beitragen könne, der deutschen Abteilung der Weltausstellung zum Siege zu verhelfen. *M.*

MÜNCHEN. ***Bayerischer Kunstgewerbeverein.*** Zum ersten Vorstand wurde Professor Fr. v. Thiersch mit Einstimmigkeit durch den Vereinsausschuss vom 5. Januar gewählt, nachdem, wie schon berichtet, Professor R. Seitz sein Amt nach kurzer Ausübung desselben niedergelegt hatte. Es steht zu hoffen, dass mit dieser Wahl wieder die nötige Beruhigung der Gemüter eintreten werde und trotz der vorübergehenden Meinungskämpfe der Künstler und Kunstgewerbetreibenden das Gefühl der Zusammengehörigkeit im Streben nach den höchsten Zielen nicht erschüttert werde.



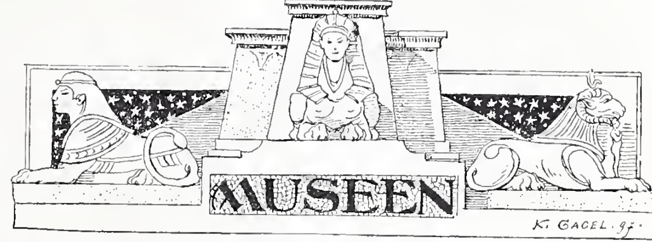
Hängelampe für elektrisches Licht.

Gesetzlich geschützt.

Entworfen von Professor O. Eckmann, Berlin.

Ausgeführt von J. Zimmermann & Co., München.

MÜNCHEN. Hervorgegangen aus dem bei der Kleinkunstabteilung der letztjährigen Münchener Kunstausstellung beteiligten Kreise junger Künstler hat sich in München ein Ausschuss für *„Kunst im Handwerk“* gebildet, um das neuere Kunsthandwerk durch Anregungen zu künstlerischen Aufgaben und deren Ausstattung, insbesondere auch durch seine würdige Vertretung in Paris 1900 zu fördern. Es soll zu dem Zweck eine Auskunftei und eine Gesellschaft mit beschränkter Haftung unter dem Namen „Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk“ mit dem Sitze in München gegründet werden, welche die künstlerischen Entwürfe ankauft, anfertigen lässt und sie so in den Handel bringt, dass bei Ausschluss aller Geschäftsgefahr der Hauptanteil des Gewinnstes dem ausführenden Künstler zu gute kommt. Nähere Auskunft erteilt der Geschäftsführer des Ausschusses, Herr Maler F. A. O. Krüger (Auskunftei des A. f. K. i. H.), München-Gern, Kratzerstr. 1.



BRÜNN. Das *Mährische Gewerbe-Museum* veranstaltet in den Monaten Februar bis April d. J. aus Anlass der Feier seines 25jährigen Bestehens eine *Buch-Ausstellung*, welche in chronologischer Entwicklung den hervorragenden Anteil schildern soll, den das Kunstgewerbe jederzeit an der Ausstattung der Schrift- und Druckwerke gehabt hat. Die Ausstellung wird folgende Hauptabteilungen umfassen: I. 1) Die Entwicklung des Schriftwesens, der Urkunde und der Handschriften in mittelalterlicher Zeit (12.—15. Jahrhundert). 2) Die künstlerische Innenausstattung der Schriftwerke durch Initialen, Randleisten und Miniaturen. 3) Die Geschichte des Siegels. II. 1) Die Entwicklung der Typographie (15. bis 19. Jahrhundert) mit besonderer Betonung der mährischen Druckorte. 2) Die künstlerische Innenausstattung der Druckwerke durch Holzschnitt, Stich, Lithographie und die modernen photographischen Reproduktionsverfahren. 3) Ex libris. III. Die Entwicklung des Bucheinbandes. Der Buchdeckel aus Elfenbein, Holz, Leder und Papier; erstere auch in guten Abgüssen. Die Buchbeschläge. Als Anhang wird beabsichtigt, das Papier (Druckpapier, Buntpapier, Karten), auch in Hinsicht auf das Wasserzeichen, und das Zeitungswesen in seiner älteren Entwicklung von den Flugblättern angefangen, wiederum mit Betonung mährischer Erzeugnisse, vorzuführen. -u-



BARCELONA. In der Zeit vom 23. April bis 29. Juni d. J. findet in *Barcelona* die vierte *Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung* statt. Dieselbe wird ebenso wie die früheren dortigen Ausstellungen von der Stadtbehörde eingerichtet und geleitet. Die Einlieferungsfrist für die auszustellenden Gegenstände ist vom 15.—31. März. r.

MÜNCHEN. Die Ausstellungshalle des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins hat kurz vor Jahresschluss eine durchgreifende Reorganisation erfahren. Während in den letzten Jahren mehr und mehr durch die kunstgewerbliche Marktware die besseren Arbeiten erdrückt wurden, hat man jetzt dem künstlerischen Moment wieder mehr Geltung verschafft. Auch in der Art der Aufstellung wurde ein besseres Prinzip als bisher verfolgt, wobei der einzelne Gegenstand mehr zur Geltung gebracht und seine Erscheinung nicht beeinträchtigt wird durch die massenhafte Unterbringung der heterogensten Gegenstände wie im Geschäftsbazar auf kleinem Raume. Es ist dies ein Fehler, der namentlich auch beim Auftreten deutscher Aussteller auf internationalen Ausstellungen ungünstig zu bemerken war. Insofern ist, namentlich mit Rücksicht auf die Pariser Ausstellung, das erziehliche Vorgehen des Münchener Vereins und seiner Hallenkommission freudig zu begrüssen.

PARIS. *Weltausstellung von 1900.* Der dem Preussischen Abgeordnetenhause zur Beratung unterbreitete Staatshaushaltetat für das Jahr 1898/99 enthält eine Forderung von 80000 Mark für die Beteiligung der Königlichen Porzellanmanufaktur in Berlin an der Pariser Weltausstellung 1900. r.

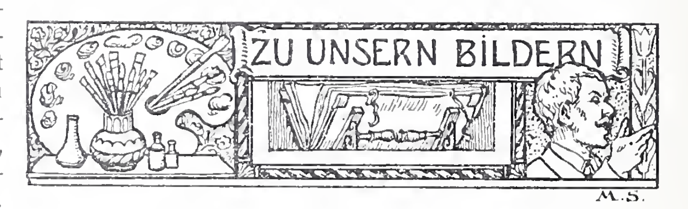


-u- Die Firma *Gebr. Stollwerck, Köln und Berlin* erlässt ein *Preisausschreiben*, um den ihren Fabrikaten beigefügten farbigen kleinen Bildern einen künstlerisch höheren Wert zu geben. Die einzureichenden Entwürfe sollen aus Gruppen von je sechs im Charakter zusammengehörigen Bildern bestehen; alle Gebiete: Geschichte, Völkerkunde, Geographie, Naturwissenschaft, Politik, Kunst u. s. w. können als Unterlage, selbst in scherzhafter Darstellung, herangezogen werden. Für das Jahr 1898 benötigt die Firma 50 solcher Gruppen zu je sechs Bildern. Als Preise für eine Gruppe zu sechs Bildern sind festgesetzt: zwei erste Preise zu je 1000 M., fünf zweite Preise zu je 600 M., zehn dritte Preise zu je 300 M., ausserdem behält sich die Firma vor, nicht preisgekrönte Serien für je 200 M. anzukaufen. Das Preisrichteramt haben übernommen die Berliner Professoren Emil Doepler d. J., Woldemar Friedrich, Bruno Schmitz, Franz Skarbina und ein Teilhaber der Firma. Einlieferungstermin ist der 1. März 1898. Alles Nähere ist aus den durch die Firma zu beziehenden Programmen zu ersehen.

-u- In dem *Wettbewerbe des Ausschusses für deutsche Nationalfeste um ein Plakat* sind weder der Preis von 1000 M. für den besten Entwurf eines Plakates und Sinnbildes, noch die Preise von je 500 M. für das beste Plakat oder Sinnbild verteilt worden, da keiner der eingelaufenen Entwürfe ganz den Anforderungen der Preisrichter entspricht. Das Preisgericht hat daher die Veranstaltung eines engeren Wettbewerbes unter einigen der bei dem gegenwärtigen Wettbewerbe beteiligten Bewerbern und einigen neu hinzuzuziehenden Künstlern empfohlen.

-u- *Bei dem Wettbewerb um Entwürfe zu Plakaten für die Ankündigung von Badeöfen und Gasöfen der Firma J. G. Houben Sohn Karl* waren 235 Entwürfe eingegangen. Es wurde zuerkannt der erste Preis Herrn *Karl Schmoll v. Eisenwert* in Darmstadt, der zweite Preis Herrn Maler *R. Gerhard* in München. Da über den dritten Preis eine Einigung nicht zu erzielen war, so verdoppelte Herr Houben denselben, und es fiel danach der eine an Herrn *F. Meyner* in Leipzig, der andere an den Freiherrn *v. Tettau* in Charlottenburg. Ein anderer Entwurf des letzteren und die Arbeiten der Herren *H. Brühl* in München, *M. Utrillo* in Barcelona (zwei Entwürfe), *H. Faber* in Aachen, *H. Anker* in Berlin, *A. Kolb* in Paris und *F. Keppler* in Aachen wurden durch lobende Erwähnungen ausgezeichnet.

Preisausschreiben des Kunstgewerbevereins zu Elberfeld. 1. Wettbewerb zur Erlangung eines Entwurfs für einen Briefkopf mit der Schrift „Kunstgewerbeverein zu Elberfeld". Die Briefbogengrösse beträgt 22:28 cm. Es sind drei Preise zu 50, 30 und 20 M. ausgesetzt. 2. Wettbewerb um Entwürfe zu einem farbigen Etikett für Seidenstoffe. Die näheren Bestimmungen hierüber sind von dem Direktor der Kunstgewerbeschule zu beziehen. I. Preis 150 M., II. Preis 100 M., III. Preis 50 M. Die Arbeiten müssen bis zum 10. März an die Kunstgewerbeschule zu Elberfeld eingeliefert sein. Den Sendungen müssen verschlossene Briefumschläge mit gleichem Kennwort, die den Namen und die genaue Adresse enthalten, beigefügt werden. Die Arbeiten werden ausgestellt, und die Preisverteilung wird in öffentlichen Blättern bekannt gegeben.



Die in diesem Hefte gebrachten Abbildungen aus dem in künstlerischer Hinsicht bemerkenswert ausgestatteten neuen Kaufhause Wertheim in Berlin verdanken wir der Freundlichkeit der Architekten Messel und Altgelt, nach deren Plänen der Bau ausgeführt wurde. Im nächsten Hefte werden wir eine Beschreibung des Baues bringen können und dieselbe durch Beigabe weiterer Abbildungen aus dem Innern unter Umständen noch begleiten. Auch einige Abbildungen der Eckmannschen Arbeiten, welche so grosses Interesse erregten, können aus Platzmangel erst im nächsten Hefte gebracht werden. Professor O. Eckmann hat, wie nachträglich bemerkt sein mag, den Entwurf zu dem Umschlage des Januar-Heftes geliefert. Der Künstler wollte andeuten, wie aus dem alten, in Scherben gegangenen, nur künstlich zusammengehaltenen „Renaissance-Akanthus"-Topf frisches Leben mit den darin wurzelnden Pflanzen emporwachse. Der Entwurf zu dem Umschlage des fünften vorliegenden Heftes rührt vom Maler H. Christiansen in Paris her. Ursprünglich in drei Farben, grün für die Blätter, gelb für die Blumen, rot für deren Mitte gedacht, ist die Farbengebung der Farbe des Umschlagpapiers angepasst worden. Wir werden von jetzt ab für jedes Heft unter Beibehaltung natürlich des feststehenden Textes des Titels der Zeitschrift etc. je einen besonderen Entwurf zum Umschlag zur Ausführung bringen, um den verschiedensten künstlerischen Kräften Gelegenheit zu geben, auf diesem speciellen, dekorativen Gebiete sich zu bethätigen. Ebenso werden wir nicht einseitig einer bestimmten künstlerischen Richtung das Wort reden, sondern in den besonderen textlichen Abhandlungen wie den Abbildungen die verschiedenen Anschauungen zu Worte kommen lassen. Nur so glauben wir, kann bei dem zur Zeit so heftig entbrannten Wettstreit der Meinungen eine friedliche Klärung herbeigeführt werden.

Herausgeber und für die Redaktion verantwortlich: Professor *Karl Hoffacker*, Architekt in Charlottenburg-Berlin.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



Kopfleiste, gezeichnet von Maler H. MEYER-CASSEL, Starnberg.

EINFALL UND AUSFÜHRUNG

MIT Nachdruck ist es von vielen Stimmen betont worden, dass der Anstoss zu der neuerlichen Bewegung auf dem Gebiete der dekorativen Kunst von seiten der Malerwelt gekommen und aus diesem Grunde allein schon mit Sicherheit anzunehmen sei, die alten, lange Zeit im Schwunge gewesenen Formen würden nun wirklich zu Grabe getragen, Frisches, anders Erdachtes an ihre Stelle treten.

Ja und nein! Die Sache hat zwei Seiten. Handelt es sich ausschliesslich um Arbeiten illustrativer Art, bei denen der Feder-, Pinsel- oder Bleistiftstrich, so wie er auf der Papierfläche erscheint, direkt von dieser auf mechanischem Wege in Reproduktion umgesetzt wird, und ist damit der Endzweck der Zeichnung erreicht, so hat die Sache volle Richtigkeit. Was auf dem Papier bleibt, geniesst die allerweiteste Freiheit der Gestaltung. Keinerlei Grenze ist da gesteckt. Nirgends heisst es: „Bis hierher und nicht weiter.“ Dafür legen Zeitschriften wie „Die Jugend“ beispielsweise in jeder neu erscheinenden Nummer Beweise in erfreulicher Menge ab und es steht nur zu hoffen, dass das deutsche Buchgewerbe ausgiebigsten Gebrauch von dem Überschuss an künstlerischer Kraft mache, der vorhanden ist, freilich nicht etwa um nochmals eine „Ära der Prachtwerke“ heraufzubeschwören, sondern um dem ganzen Gewerbe ein erhöht künstlerisches Gepräge zu verleihen.

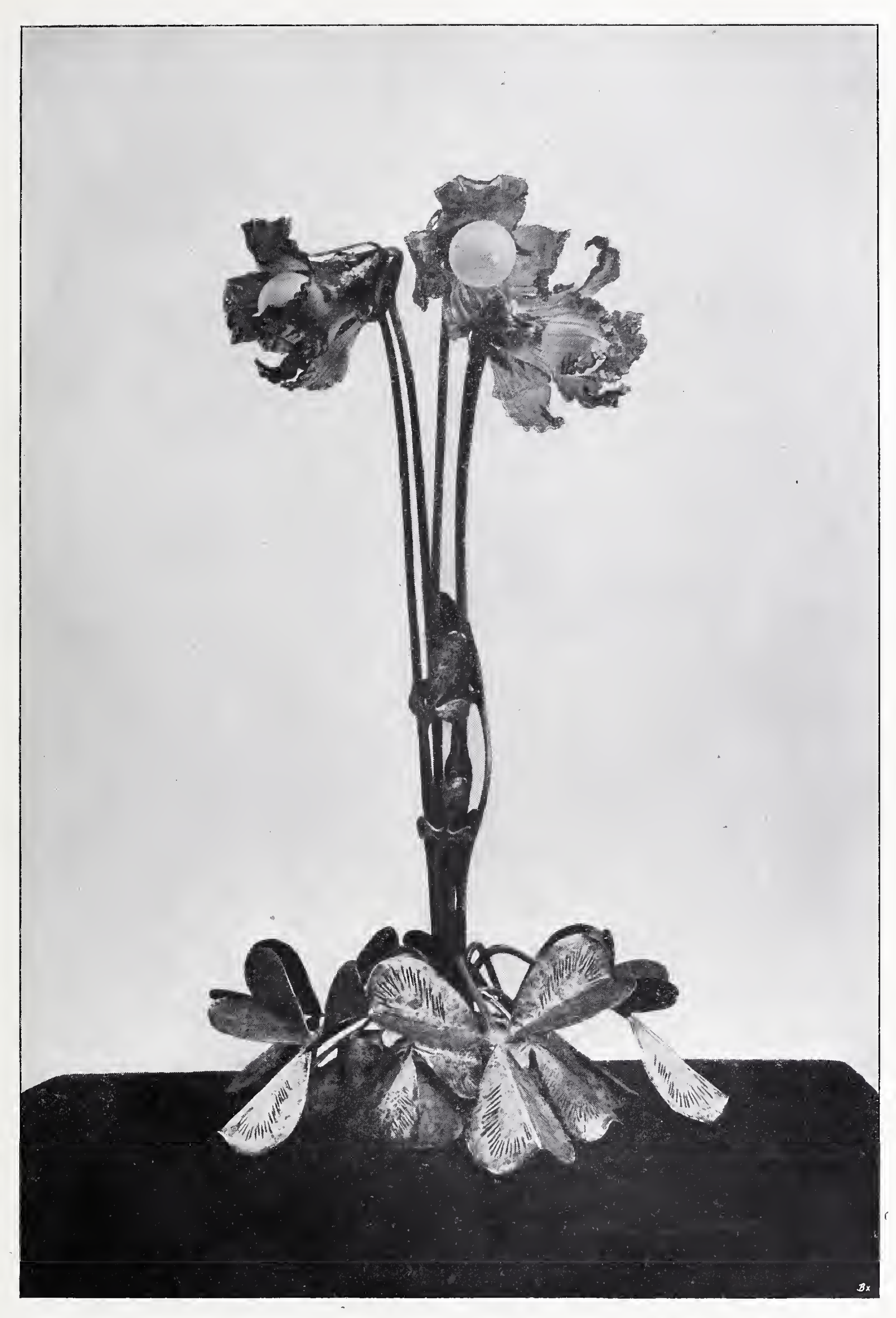
Anders gestaltet sich die Sache, wenn die Zeichnung nicht allein zur Wiedergabe als Illustration, wenn sie vielmehr behufs Umsetzung ins Körperhafte, ins Stoffliche geschaffen wird, wenn ihr Zweck darauf hinausläuft, etwas praktisch Funktionirendes darzustellen, dem Material entsprechend, aus dem der künftige Gegenstand geformt werden, und wenn hierbei die umsetzende Kraft, der Handwerker, berücksichtigt sein soll. Der Entwurf zu einer Maschine lässt auf den ersten Blick erkennen, welche Teile aus Guss, welche aus Schmiedeeisen, Kupfer oder Messing hergestellt werden müssen. Ähnliches lässt sich mit vollem Rechte von einer Zeichnung erwarten, die einen Gegenstand des Kunstgewerbes, für die Ausführung bestimmt, giebt. Dass Kenntnis des Stoffes, Kenntnis seiner technischen Behandlung, Kenntnis seiner konstruktiven Eigenschaften, wo solche in Betracht kommen, hier als Grundbedingung vorauszusetzen sind, scheint selbstverständlich, denn Eisenschmiedearbeit verlangt andere Formen als Bronzeguss, ein Muster, das mittelst der Stickmaschine hergestellt wird, braucht eine andere Zeichnung als sie für einen Knüpfteppich notwendig erscheint, ein Möbelstück, das praktischen Anforderungen durch seine konstruktive Gestaltung gerecht werden soll, stellt an den Entwurf andere Forderungen als die Darstellung von Möbeln auf einem Bilde, wo der künstlerischen Licenz weitester Spielraum gelassen ist. Der zur Ausführung bestimmte Entwurf muss so geartet sein, dass er dem ausführenden Arbeiter — und dies ist ja in den seltensten Fällen der Künstler selbst — keinerlei Zweifel über seine Aufgabe lässt. Er, der Arbeiter, muss in dem Entwurfe lesen können wie in einem Buche, das ihm Aufschluss über schwebende

Fragen erteilt. Zum künstlerischen Moment tritt also das technische. Enthält nicht die Zeichnung, nach welcher der Tischler, der Metallarbeiter, Weber, Sticker u. s. w. arbeiten soll, von vornherein schon die Möglichkeit der technisch zweckentsprechenden Ausführung, haftet ihr der Stempel der Unkenntnis des Stoffes an, oder überwiegt die dekorative Ausgestaltung den inneren Zweck der Sache, so fehlt dem Ganzen die erste und wichtigste Grundbedingung, von der alles übrige abhängt: die Lebensfähigkeit, die Möglichkeit der Umsetzung ins Praktische. Es bezieht sich dies natürlich weniger auf Zier- und Luxusgegenstände, die ausschliesslich schmückender Art sind. Bloss aus solchen aber setzt sich die wohnliche Einrichtung nicht allein zusammen, das Kunstgewerbe hat es vielmehr in allererster Linie mit ästhetisch gearteten Gebrauchsgegenständen zu thun.

Dass die richtige Lösung solch praktischer Erfordernisse nicht „aus der Tiefe des Gemüts" hervorgeht, sondern einzig und allein aus positivem Wissen und Können, ist einleuchtend. In wie vielen Fällen aber ist der Entwerfende gleichzeitig Praktiker? Die meisten Künstler stehen der Werkstattsphäre durchaus fremd gegenüber. Dennoch ist sie es allein, welche das Richtige zu zeitigen vermag. Darüber hilft nichts, gar nichts hinweg, auch die glänzendste Phantasie nicht. Wer das ABC nicht gelernt hat, lernt nicht lesen und nicht schreiben, wer den innerlichen Zusammenhang aller in Betracht zu ziehenden Faktoren bei einer Arbeit nicht erwägt und des Glaubens ist, mit dem flott gezeichneten Entwurfe sei alles abgemacht, will fliegen ohne Flügel zu haben. Dass aber dazu manches nötig ist, was dem weitaus grössten Teile der Maler speciell abgeht, dass neben Stoffkenntnis auch jene der Geometrie, Perspektive, enge Fühlung mit architektonischer Anschauung unumgänglich zu erfüllende Vorbedingungen sind, ist unbestreitbar. Das klingt vielen gewiss recht schulmeisterlich, besonders jenen, die nie Gelegenheit hatten, den Einfluss eines guten Schulmeisters an sich selbst zu erfahren.

Schreiber dieser Zeilen war kürzlich in der Lage, ein drastisches Beispiel solcher Art kennen zu lernen. Es handelte sich um die Begutachtung einer Reihe von Entwürfen eines jungen, höchst talentvollen Künstlers, die zeichnerisch mit geradezu bestrickender Geschicklichkeit ausgeführt waren und bei jeder Schwarz-Weiss-Ausstellung Aufsehen erregen würden. Doch dafür waren sie nicht geschaffen, vielmehr dachte sich der Autor die Objekte passend zur Ausführung. Schnitte, Grund- und Aufrisse, genaue Angabe der Profile, das fehlte; es war alles in erster Linie auf den malerischen Eindruck hin geschaffen. Da waren z. B. Gefässe. Zur Erläuterung stand geschrieben: „Kann in Kupfer getrieben, in Zinn, auch in Bronze gegossen werden." Bei keramischen Arbeiten war zu lesen: „In Majolika (!!) oder Porzellan (!) ausführbar." Farbige Flachmuster waren von der Notiz begleitet „Seidenstickerei auf Leinengrund, eventuell Intarsia in verschiedenfarbigem Holze, auch für Tapetenmuster geeignet." Die Einfälle waren alle vorzüglich, geistreich, die „technischen Notizen" aber (worunter der Autor die eben citirten Ausführungen verstand) bewiesen, dass er sich nie auch nur im entferntesten mit Fragen punkto Material oder gar denen einer mechanischen Funktion beschäftigt hatte. Da waren z. B. Schlüssel, „in Eisen oder in Messingguss auszuführen", bei denen der Griff bloss einseitig, in Form einer Fahne, gerade so wie der Schlüsselbart angebracht war. Beim ersten kräftigen Ruck müsste eines von beiden abbrechen. Weiter waren Schlösser, von denen flatternde Streifen (in Eisen) nach allen Seiten ausgehen, letztere „mit blanken Nägeln oder Schrauben zu befestigen", dann kam ein höchst phantastischer Ofen mit stark reliefirten farbigen Kacheln (Staubfänger der besten Sorte) „von ausserhalb des Zimmers heizbar" (offenbar um die Ventilation zu vermeiden), versehen mit allerlei Durchbrechungen, hinter denen „in durchsichtigem Rohre die lodernde Flamme sichtbar wird". Ein Tintenfass mit reichlich ornamentaler Ausstaffirung „fest in einen Schreibtisch einzulassen", war für „Ausführung in blankgeputztem Eisen" gedacht, wahrscheinlich um den Beweis zu erbringen, dass Tintenspritzer auf Eisen ätzend wirken, kurzum es war eine Unmasse von Dingen, deren Ausführung fast durchweg die heftigsten Widersprüche zu Material und Zweck ergeben hätten. Die Einfälle, wie gesagt, waren alle brillant, in der Praxis wäre des Haperns kein Ende gewesen. Die Frage, wie sich der Autor all diese Dinge in ihrem Werdeprozess vorstelle, fand ihre schnelle Erledigung durch die Antwort: Ei, darum hat sich doch der Künstler nicht zu kümmern. Ich mache eben solche Geschichten, weil's mit dem Bilderverkaufen nimmer gut geht, aber um das Technische bekümmere ich mich nicht. Das ist mir offen gestanden zu langweilig. Wozu wären denn die Handwerker da, als dass sie nun die Geschichte von der rechten Seite anfassen! Der eine hobelt, der andere formt, der dritte giesst, der vierte schmiedet, der fünfte webt, der sechste Specialist arbeitet wiederum an dem, was ihm zukommt. Zum Schlusse setzt man dann eben zusammen, und da ist denn doch der Geschmack des Künstlers das allein Ausschlaggebende." Das Diktum stimmte vollauf zu den „technischen Notizen".

Der Fall ist charakteristisch. Dass der Mann zum mindesten einen Verleger für seine Entwürfe findet, ist sehr wahrscheinlich, denn die Jagd nach neuen Vorbildern ist im vollsten Gange, und mancherlei bereits Vorhandenes beweist, dass in Verlegerkreisen die Frage nach eigentlicher Brauchbarkeit oft recht wenigen



Tafellampe für elektrisches Licht, entworfen von Professor OTTO ECKMANN, Berlin; ausgeführt von J. ZIMMERMANN & CO., München.
(Gesetzlich geschützt.)



Thongefässe von Prof. M. LÄUGER, Karlsruhe (Gesetzlich geschützt.)

Skrupeln begegnet — flotte Behandlung ist ja bestechend und im übrigen: Vogue la galère! Übrigens ist es eine bekannte Thatsache, dass sehr vielen, vortrefflichen Malern technische Fragen selbst in der Malerei überaus gleichgültig sind. Es wird eben nach dem Prinzip gearbeitet: „Hält's, so hält's, reisst's, so lässt man's reissen. Wenns nur fort ist.“ Wer Galerien moderner Meister darauf hin genau studiren will, wird das Gesagte im ausgiebigsten Masse bestätigt finden. Bilder, die noch keine zehn Jahre alt sind, befinden sich schon in einem Zustande völliger Zerstörung, die durch nichts aufzuhalten ist. Mangel an richtiger Materialkenntnis ist die einzige Ursache. Vergleicht man damit die Bilder alter Meister, die an Glanz der Erscheinung und voller Erhaltung der Oberfläche nichts zu wünschen übrigen lassen, so drängt sich unwillkürlich die Überzeugung auf, dass jene genau wussten, womit sie malten oder zu malen hatten. Wir wissen es eben im grossen ganzen einfach nicht, müssen doch für jedes Jahr neue Bilder fertig sein, damit die Ausstellungen beschickt werden können.. Das ist natürlich weit wichtiger als die sorgfältige Prüfung des Materials! Wenn die Wissenschaft nach gleichen Prinzipien verfahren wollte! Ja, das ist was anderes .... Böcklin, dessen Bilder bekanntermassen technisch vorzüglich gemalt sind, hat sich eingehend mit diesbezüglichen Fragen aller Art beschäftigt. Deswegen blieb ihm doch der grosse künstlerische Wurf.

Andere Beispiele zu dem Gesagten, und zwar in Menge, werden durch die Kartons geliefert, die zwecks Herstellung von Glasmalereien entstehen. Zumeist wird der Karton als solcher „auf Wirkung“ gezeichnet, d. h. es wird ihm mehr oder weniger das Wesen des Staffelei-Bildes zu Grunde gelegt. Damit ist die Sache erledigt. Dass es gerade hierbei auf ganz andere Dinge, auf das mosaikartige Zusammenwirken durchscheinender Körper nämlich ankommt, wird zumeist gar nicht in Berücksichtigung gezogen. Freilich sündigen hierin die „Kunstanstalten“ am allermeisten insofern, als sie Entwurf und Ausführung vollständig trennen, eine Verkehrtheit ersten Ranges. Mag über die Alten immerhin tapfer losgezogen werden. Wenn man sieht, mit welchem verfeinerten Gefühl sich in Kirchenfenstern des Mittelalters Gläser zu complementärer Wirkung vereinigt finden, so dürfte daraus noch immer etwas zu lernen sein, denn optische Gesetze werden durch keinerlei künstlerische Anschauungs-Wandlungen irgendwie alterirt. Mechanische aber ebensowenig.

Doch zurück zum Kunsthandwerk. Von denen, die sich mit Leichtigkeit über Probleme technischer Art hinwegsetzen und diese „langweiligen Dinge“

andern überlassen, ist also das Heil nicht zu erwarten, auch selbst dann nicht, wenn sie über den zeichnerischen Entwurf hinausgehen und zum Modellirholz greifen. Auch da werden Böcke der schönsten Art geschossen. Ein plastisches Modell hilft durchaus nicht überall zum rechten, wo es sich um Plastik in anderer Art handelt. Was getrieben, geschmiedet, geschnitten wird, bekommt eine durchaus andere Physiognomie als was in Wachs oder Plastilin modellirt wird. Modelle letzterer Art eignen sich ausschliesslich für den Guss. Die Materie bedingt den Stil, nicht das Modell. Thon, Wachs, Plastilin geben vermöge ihrer specifischen Eigenschaften ganz andere Wirkung als geschnitztes Holz, getriebenes Kupfer, geschmiedetes Eisen. Hier liegt der Witz in der Handhabung des Werkzeuges. Dies zu kennen wäre in solchem Falle nötig. Es lernt sich aber nur in der Werkstätte, nicht im Atelier.

Lebenskräftig wird das Gestalten neuer Formen erst dann werden, wenn der Arbeiter sich mit ihnen vertraut gemacht hat. Jetzt sind Schnitzer, Schlosser, Lederarbeiter, Goldschmiede u. s. w. eingeschossen auf „Gotik", auf „Altdeutsches", auf „Barock" und „Rokoko", die geschicktesten vielleicht auf feinere Spielarten dieser „Stile". Einen bloss leidlich missverstandenen Akanthus bringt jeder Schnitzer zu stande, Delphine, Maskerons, Festons und wie das ganze Rüstzeug der landläufigen Ornamentik heisst, sind den Leuten geläufig wie Gassenhauer. Handelt es sich aber darum, eine andere, aus der Natur abgeleitete Form in ihrer konstruktiven Gesetzmässigkeit ebenso wie in ihrer künstlerischen Erscheinung zum richtigen Ausdrucke zu bringen, so giebt es Schwierigkeiten über Schwierigkeiten. Der Grundsatz, dass jede ornamentale Erscheinung eine gewisse Entwicklungslogik besitzen müsse, ist den weitaus meisten völlig unbekannt. Am richtigsten durchschnittllich verfährt der bäuerliche Ornamentist in jenen Gegenden, wo eine Volkskunst sich erhalten hat. Dies zeigte zur Genüge die slavische Ausstellung in Prag, die ungarische in Budapest. Solche Volkskünstler lehnen sich in den meisten Fällen an natürliche Vorbilder an und haben darin ein instinktives Gefühl, das Rechte zu treffen. Zeigt nicht der Gebirgsbauer in seinen Holzbauten durchschnittlich weit mehr Anpassungsvermögen als der Städter, der sich an die Gebirgshalde eine pompöse Villa in italienischer oder französischer Renaissance bauen lässt?

Der Städter bindet sich beim Sonntagsspaziergang die Blumen aus Feld und Wald zum Strausse. Etwas daran zu lernen, fällt ihm ja gar nicht ein. Jene Künstler aber, die sich monatelang hinaussetzen, um ihre Studien direkt an natürlichen Vorbildern zu machen und so aus unmittelbarer Beeinflussung etwas Eigenartiges abzuleiten, sind, bei uns wenigstens, an den Fingern herzuzählen. Wie viele ahmen das Beispiel eines Galland, Grasset, eines Seder, Meurer nach? Man hat ja das Studio und seine Sippe. Daraus lässt sich zur Genüge schöpfen. Dass auf diese Weise lediglich ein neuer Formenkatechismus an die Stelle des alten gesetzt wird, ist ganz sicher, und das nennt man dann „moderne Kunst". Um wie viel uns darin die Engländer voraus sind, bewies die retrospektive Ausstellung im South-Kensington-Museum im Jahre 1896. Dabei griff diese retrospektive Ausstellung durchaus nicht etwa weit zurück: Zwei Decennien! Aber welche Fülle von Beobachtung und Können offenbarte sich da! Freilich mag dabei in Betracht gezogen werden, dass die englischen Unterrichtsanstalten, welche die praktische Ausbildung ihrer Schüler bezwecken, im Jahre 1895 die Ziffer von 136768 Besuchern aufwiesen. Die Bewegung vollzog sich dort nicht sozusagen über Nacht, wie neuerlich in Deutschland, wo der Ausdruck des „Modernen" gar oft weit mehr in Absonderlichkeiten als in logisch Erdachtem gesucht wird. Er vollzog sich ferner durchweg an der Hand praktischer Arbeit auf allen Gebieten der künstlerischen Technik und hat deshalb so ausgiebig Fuss gefasst. Wir werden in Deutschland ein Gleiches nur auf dem gleichen Wege erreichen, niemals aber durch ein förmliches Sturmlaufen mit dem Feldgeschrei „wir wollen einen neuen Stil und wir machen ihn". Einfälle beleben eine Bewegung, aber sie geben ihr noch keine Basis. Eine solche wird nur durch lange, gleichmässig ernste Arbeit geschaffen. Fehlt diese, dann bekommt das Ganze lediglich den Anstrich einer Laune, die heute so und morgen anders sich gebärdet. Das schlagendste Analogon ist vielleicht die deutsche Armee. Ist ihr festes Gefüge, ihre eiserne Konstitution über Nacht geschaffen worden? Nur mit einer gleichen Armee



Thongefässe von Prof. M. Läuger, Karlsruhe. (Gesetzlich geschützt.)

tüchtig geschulter Kräfte wird sich auch eine Periode künstlerischer Tüchtigkeit entwickeln. Der Einfall macht viel, die ernste, überlegte und durchdachte Arbeit alles aus. Wo hier der Hebel angesetzt werden muss, ist eine Frage für sich, die an dieser Stelle zu erörtern der Raum nicht gestattet.

H. E. v. BERLEPSCH.

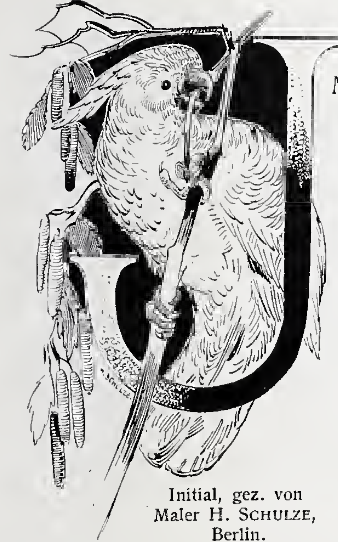


Kusstäfelchen aus vergoldetem Silber im Besitz der Bruderschaft des St. Rocco. XI. Jahrh. Nach einer Photographie von Anderson, Rom.



Kopfleiste, gezeichnet von Maler H. MEYER-CASSEL, Starnberg.

ZUR KUNST DER MODERNEN WARENHÄUSER



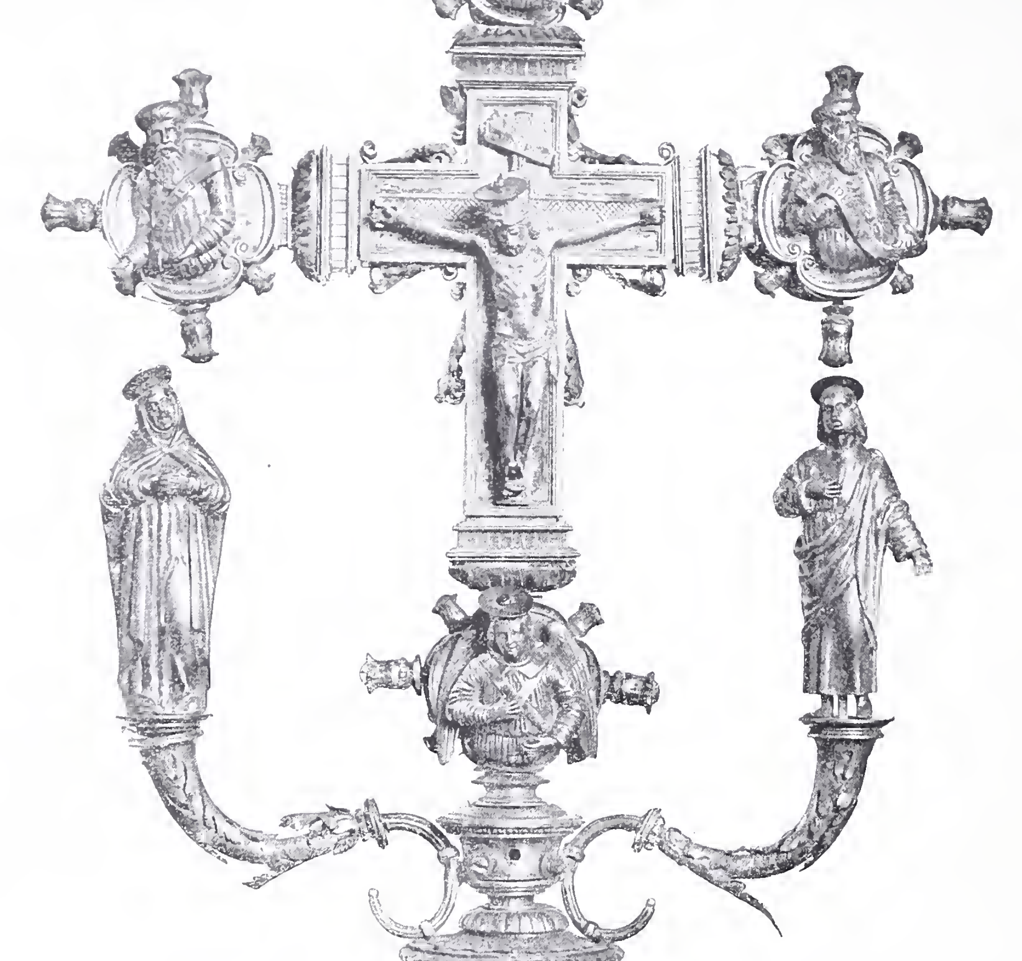
Initial, gez. von Maler H. SCHULZE, Berlin.

IM letzten Viertel des vergangenen Jahres ist in der Leipziger Strasse in Berlin ein neues, nach den Entwürfen des Architekten Professor *Alfred Messel* errichtetes Warenhaus seiner Bestimmung übergeben worden, welches künstlerisch, technisch und kommerziell nicht geringeres Aufsehen erregte, als seinerzeit bei seiner Eröffnung das inzwischen berühmt gewordene, von Paul Sédille errichtete Warenhaus „le Printemps“ an der Ecke der Rue de Hâvre, in der Nähe der grossen Oper in Paris. Und woher kommt das? Beide Warenhäuser brachen, jedes in seiner Art, mit einer seit langem überlieferten Tradition und suchten die Bestimmung des Gebäudes als eines Kaufhauses mit einem alle seine weiten Räume durchflutenden Verkehr in einer, man möchte sagen, realistischen Weise zur künstlerischen Erscheinung zu bringen. Als ein Bau aus Stein, Eisen und Glas, stark im Stein, graziös im Eisen, reich in der zu Tage tretenden vielfachen Verwendung des Goldes, die grossen, breiten Öffnungen den vollen Lichtfluten zur Einkehr darbietend, erhebt sich der Printemps, ein glänzendes Bild einer ins Künstlerische übersetzten kaufmännischen Reklame, eine wertvolle Bereicherung des Strassenbildes. Als ein Bau aus Stein, Erz und Glas, stark im sparsamen Gefüge des Granites, ernst im Schmuck des Erzes, lichtdurchflossen durch die mächtigen Fensteröffnungen, erhebt sich das Kaufhaus Wertheim, eine nicht minder wertvolle Bereicherung des Berliner Strassenbildes mit seinem bewegten Leben. In kaum einjähriger Bauzeit ist es dem Boden entstiegen, weniger lange dürften die vorbereitenden Entwurfsarbeiten gedauert haben. Die ungeheure Schnelligkeit in den Wandlungen unseres modernen wirtschaftlichen Lebens und die daraus entspringenden künstlerischen Ergebnisse kommen an dem interessanten Werke mit überraschender Treue zum Ausdruck.

Die künstlerische Natur Messel's ist unzweifelhaft vorwiegend konservativ, beschaulich, rückwärtsschauend, dem guten Alten augenscheinlich mehr zugethan, als dem mit der Rücksichtslosigkeit des Kampfes ums Dasein sich äussernden Neuen. Gleichwohl verschliesst er sich dem letzteren nicht, sondern nimmt es dankbar auf und sucht es mit den in seiner Seele heimischen Regungen zu verarbeiten, so gut wie es gehen will. Diesen seelischen Prozess zeigt das Kaufhaus Wertheim in einer ungemein anziehenden Weise und zwar um so unmittelbarer, je schneller es entstanden ist und je weniger Zeit gegeben war, widerstreitende Gefühle zu ausgleichender und sich gegenseitig abwägender Wirkung zu bringen. Kann man es deshalb im Sinne einer harmonischen, bis ins einzelne gehenden Ausreifung des grossen Werkes bedauern, dass die Zeit zu seiner Herstellung eine nur sehr kurze war, so erschliesst uns dieser Umstand anderseits doch eine Fülle intimer Züge der künstlerischen Seelenthätigkeit des Urhebers des Werkes.

Aber diese Blätter stellen dem Mitarbeiter nicht die Aufgabe, auf den architektonischen Teil des Gebäudes und die Erwägungen, die für seine Gestaltung massgebend waren, einzugehen, so verlockend dies auch wäre, sondern ihr Arbeitsgebiet beschränkt sich auf

das dekorative Element und will dieses in seinen verschiedenen Erscheinungsformen belauschen und zu verstehen suchen. Und da lässt sich denn in erhöhtem Maasse jene vorhin genannte Wahrnehmung machen, dass der Künstler Messel im Grunde seiner Seele eine beschauliche, oft mitschwärmerischem Blick rückwärts, auf die Kunst vergangener Jahrhunderte schauende Natur ist, die sich aber, und das muss wieder betont werden, den Blick für die Forderungen des Wirtschaftslebens, die wir als neue zu bezeichnen gewohnt sind, nicht trüben lässt. Das kommt schon in der Fassade zu sprechendem Ausdruck. Schmale Granitpfeiler, durch eine starke und schattenreiche Profilirung in der Erscheinung noch schwächer gemacht, als sie thatsächlich sind, stützen die Stockwerke und das Dach; sie wollen nicht mehr und nicht weniger als stützen, und die durch die Bedingungen des harten Materials in nur grossen Zügen wiedergegebenen stilisirten Köpfe, welche das obere Ende der Pfeiler schmücken, scheinen unter der Last des Daches zu seufzen. Dazwischen grosse, weite Fensteröffungen, der äusserste Realismus in der Befriedigung eines grossen Bedürfnisses. Daneben aber die merkwürdige Erscheinung einer Art Zurückweichung vor den Folgen dieser offenherzigen Befriedigung eincs sich ohne Rücksicht geltend machenden Bedürfnisses in der zierlichen metallischen Kleinarchitektur in den obersten Teilen der Stützenintervallen.



Kruzifix von St. Rocco. XVI. Jahrh.
Nach einer Photographie von Anderson, Rom

Der künstlerische Schmuck der Fassade beschränkt sich auf zwei steinerne Füllungsornamente an den äussersten seitlichen Teilen, versucht aber im Mittelteil mit gutem Gelingen einen rauschenderen Accord anzuschlagen, dem freilich — ab-

sichtlich oder unabsichtlich, sei dahingestellt — die helle Tonfarbe des glänzenden Goldes fehlt. Das Mittelmotiv ist dreiteilig und an den Aussenseiten durch breiter gehaltene Pfeiler begrenzt, welche durch alle Stockwerke ohne Unterbrechung durchschiessen und in eine Nischenarchitektur mit bekrönenden Obelisken endigen. Das Erz (aus der Giesserei von *Gladenbeck*) schmückt diesen Mittelbau in reicher Weise. Ein üppiges hängendes Ornament, ein Gehänge aus den verschiedensten Geräten und Waren, ziert die breiten Pfeiler in ihrer ganzen Höhenentwicklung und endigt unten in stark erhabene Schilder aus Bronze. Diese Gehänge sind gleich dem ornamentalen Teil der liegenden Ovalfenster und gleich der Attikabekrönung zwischen den Pfeilern wie auch der Spitzenbekrönung der mittleren beiden Pfeiler von Bildhauer *August Vogel* modellirt. Unter seinem Holz entstanden auch die beiden äussersten Figuren der Gruppe der vier



„Pace" im Besitz der Bruderschaft des St. Rocco. XVI. Jahrh. Nach einer Photographie von Anderson, Rom.

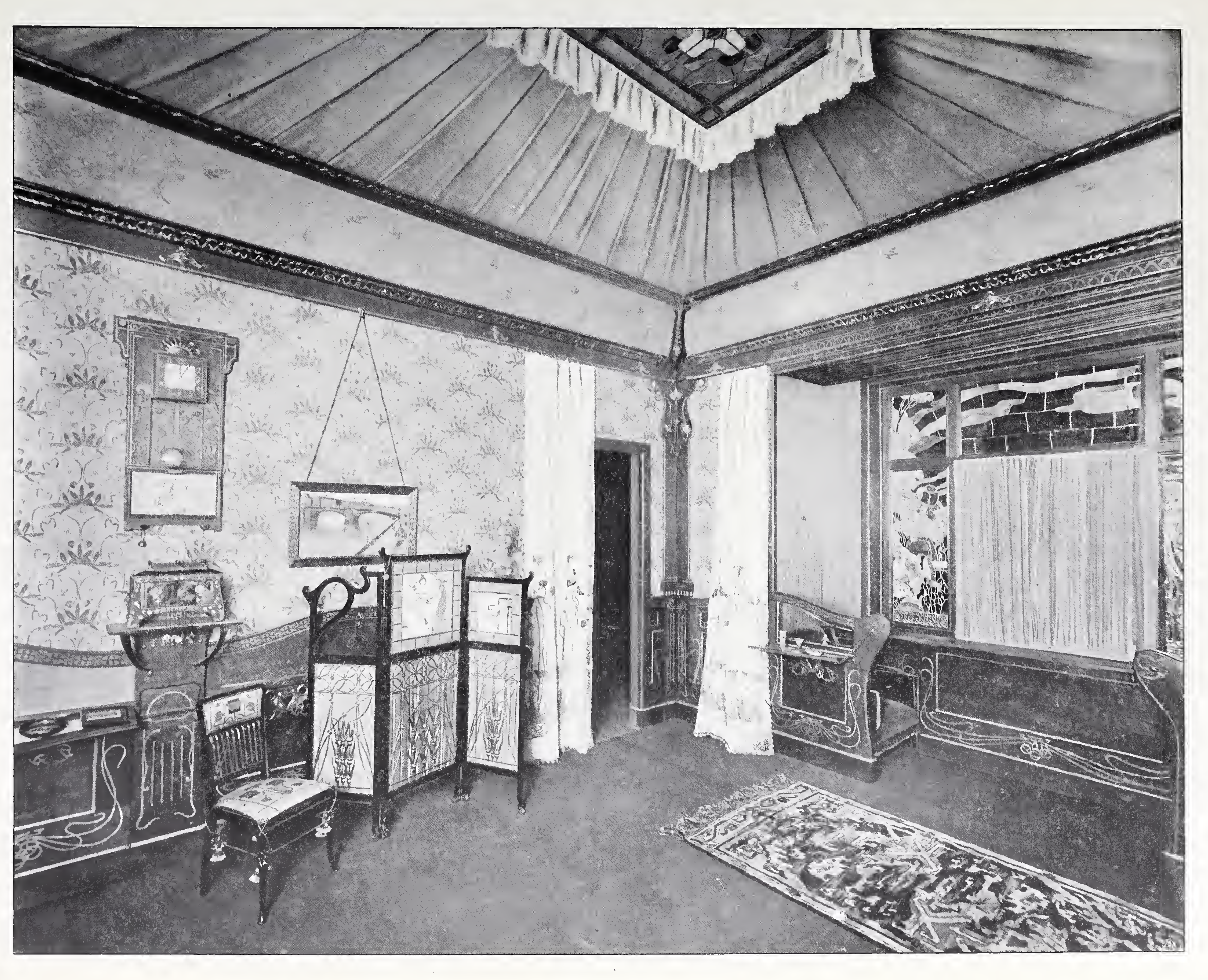
Jahreszeiten, welche die Nischen der vier Pfeiler schmücken, während die mittleren Figuren, alle gleich schön in Bewegung und Auffassung, den Bildhauer Prof. *Wiedemann* zum Urheber haben.

Einen lebhafteren Ton in der künstlerischen Ausschmückung schlägt das Innere an, wenn im übrigen auch hier wie in der Fassade die Erwägung die Darstellung beherrscht, in erster Linie die zum Verkauf gestellten Waren zur Geltung kommen zu lassen, für welche alles andere nur Mittel zum Zweck ist. Kunstvolle Umrahmungen und Öffnungen, metallene Pfeilerbekleidungen mit getriebenen Ornamenten von *G. Lind,* kraftvoll und eigenartig entworfene Holzarbeiten in geschickter Weise von *G. Riegelmann* geschnitzt, bereiten den Eintretenden auf das Innere vor, und von dem hellen, von der weissen Decke durch die graziösen Lichtkörper herniedergesandten Lichte begleitet, tritt der Besucher in den grossen Centralraum ein, in dem das gesamte Leben des Kaufhauses zusammenströmt. Sechs Pfeiler stützen die Stockwerke und das hohe Glasdach; ihre Vorderfläche erhielt einen sinnigen Schmuck durch Darstellungen aus der deutschen Märchenwelt wie: Hans im Glück etc., von *Tippel* entworfen und von *Manzel, Vogel* und *Geiger* ausgeführt, leider sind sie zu fein, um in dem unruhigen Getriebe zur vollen Geltung zu kommen. Die beiden Stirnseiten des Lichthofes sind durch Prof. *Max Koch* und durch den Maler *Fritz Gehrke* mit Scenen aus dem überseeischen Handelsverkehr geschmückt. Koch malte eine venetianische Hafenstadt mit venetianischem und orientalischem Seevolk, Gehrke das Leben eines modernen Hafens, beide Darstellungen in Massstab und Wirkung gut und glücklich. Den Lichthof beherrscht die allegorische Kolossalfigur der Arbeit, ein treffliches Werk *Manzels*, gross gedacht und durchgeführt, dem Massstab des Raumes wohl angemessen und doch keine harmonische Befriedigung gewährend, weil der Detailmassstab in der Umgebung der Figur zu klein ist. Hinter ihr führt die Haupttreppe zu den oberen Räumen empor, zunächst zum Erfrischungsraum, nieder gehalten, behaglich, meist in Holz durchgebildet, in den Fenstern sparsame Glasmalereien. Zu glühender Farbenpracht entfalten sich diese in dem grossen Mittelfenster, das von *Melchior Lechter* herrührt, aber bei aller Schönheit nicht zu den besten Werken dieses gedanken- und seelenvollen Künstlers gezählt werden kann. Die Abbildung S. 83 enthebt uns einer weiteren Beschreibung. Mit besonderer Feststimmung empfängt den Besucher der Teppichraum und zwar wohl deshalb, weil sich hier der Künstler bei durchweg neuer, zerteilter Anwendung des Beleuchtungsgeräts, stark der alten Kunst, insbesondere der italienischen bedient und damit in tieferer Empfindung einen ungemein festlich-heiteren Raum schafft. Der Gegensatz zwischen Lichthof und Teppichraum ist zu auffallend, um nicht in einem Widerspiel der künstlerischen Empfindungen ihres Urhebers gesucht werden zu müssen. Den Treppenaufgang zu den obersten Geschossen schmücken zwei unbekleidete weibliche, als Schlangenbändigerinnen nach französischem Vorbilde von dem Bildhauer *Klimsch* flott modellirte Lichtträger. Viel Schönes und Neues im Ornament ist in den weiten Räumen verteilt: es seien erwähnt die prächtigen Gitter in Aluminiumbronze von *Miksits* und *Schulz & Holdefleiss*, die eigenartige ornamentale Ausschmückung der Fahrstuhlzugänge, die zum Teil an altchristliche Vorbilder gemahnenden Kapitäle des unteren Geschosses, die reizvollen Thürumrahmungen in den Durchgängen von der Strasse zu den Höfen, die einfachen und doch kunstvollen Fensterverglasungen, das schöne Portal mit seinen gewundenen Säulen beim Teppichraum: kurzum, überall war die Schönheit Meisterin und Lenkerin der erfinderischen Hand des Künstlers, der uns in diesem Bau einen tiefen Blick in sein reichbewegtes Seelenleben hat thun lassen. —

ALBERT HOFMANN.



Vignette gezeichnet von Maler M. PÖRSCHMANN, Leipzig.



Damensalon von der Winterausstellung des österreichischen Museums, ausgeführt von F. Schönthaler & Söhne, Wien. (Siehe Heft 5, S. 81.)





Damensalon der Winterausstellung des österreichischen Museums, ausgeführt von Schönthaler & Söhne, Wien. (Siehe Heft 5 S. 81.)





Thongefässe von Professor M. LÄNGER, Karlsruhe. (Gesetzlich geschützt.)

KLEINE MITTEILUNGEN



BERLIN. In der am 12. Januar 1898 vom *Verein für deutsches Kunstgewerbe* abgehaltenen Generalversammlung wurden bei der Neuwahl des Vorstandes wiedergewählt: als Vorsitzender Herr Architekt Prof. Karl Hoffacker, als 1. bez. 2. Vorsitzender desselben die Herren Direktor Dr. P. Jessen und Geheimer Hofrat E. Schröer; als Schatzmeister Herr Fabrikant Gustav Rading, als Schriftführer Herr Ernst Flemming, sowie als dessen 1. bez. 2. Stellvertreter die Herren Architekten Bruno Möhring und Prof. Paul Schley. Der Ausschuss setzt sich zusammen aus den Herren: Prof. E. Doepler d. J., Wirklicher Geheimer Ober-Reg.-Rat K. Lüders, Fabrikant A. Müller, Fabrikant W. Quehl, Schlossermeister R. Schaale und Goldwarenfabrikant Louis Schluttig. Die Mitgliederzahl betrug am Schlusse des Geschäftsjahres 1897 1349, wovon 17 immerwährende Mitglieder sind. *Fl.*

BRESLAU. *Kunstgewerbeverein.* In der Sitzung vom 9. d. M. sprach Prof. Dr. Semrau über das Thema: „Moderner Goldschmuck“. Nach einem kurzen Überblick über die geschichtliche Entwicklung des Schmuckes und seiner Formen äusserte der Vortragende sich über den gegenwärtigen Stand der Schmuckfrage dahin, dass im wesentlichen der Juwelenschmuck vorherrsche, wenigstens für alle besseren und theureren Arbeiten, während der billigere Goldschmuck ganz allgemein auf einer sehr tiefen Stufe des Geschmacks stehen geblieben sei. Die vielfach höchst albernen und höchst sinnlosen Formen des modernen Schmuckes geisselte Redner und erwähnte die vielfachen Versuche, durch Nachahmung guter alter Formen Besserung herbeizuführen. Aber die allgemeine Überzeugung, dass nicht Nachahmung, sondern Neuschöpfung auf gesunder Basis dem Kunsthandwerk notthue, müsse auch für das Gebiet des Schmuckes Platz greifen. Einen Versuch in dieser Richtung stellen dar: die Schmucksachen mit Pflanzenmotiven nach Originalentwürfen von H. Hirzel, von dem sechzehn vom Hofjuwelier Werner in Berlin in Gold ausgeführte Broschen und eine Anzahl neuer Arbeiten des Künstlers in Photographien zur Ansicht auslagen. Die Motive für die Ornamentation seiner Schmucksachen hat

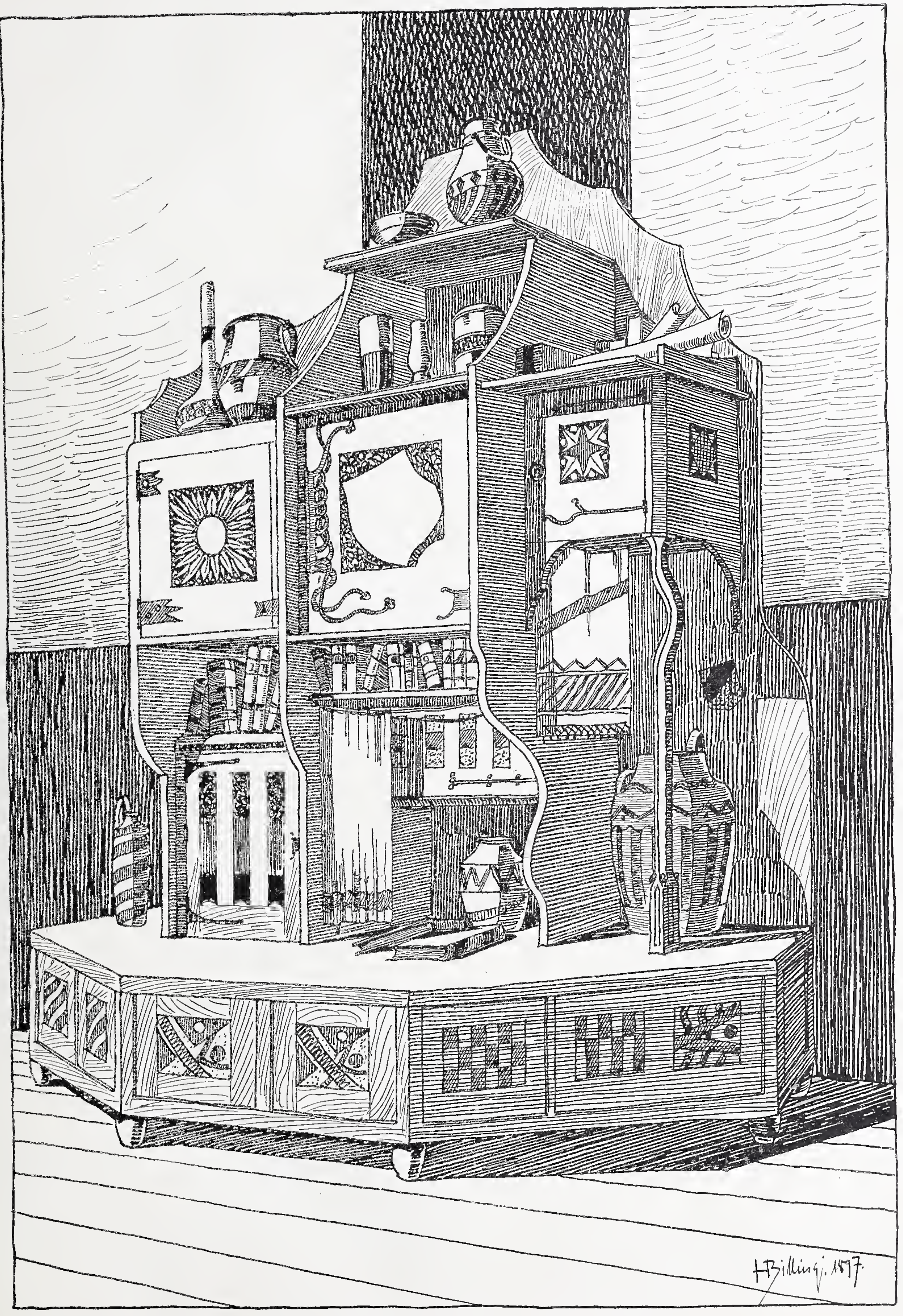
Hirzel ausschliesslich unserer heimischen Feld- und Waldpflanzenwelt entnommen. Das Streben nach Einfachheit und tieferem Erfassen der Naturformen haben diese Arbeiten (wie der Vortragende an Beispielen nachwies) mit den kunstgewerblichen Schöpfungen anderer moderner Meister gemeinsam. Die Hirzel'schen Schmucksachen sind im wesentlichen als reine Goldschmiedearbeit gedacht, doch verschmäht der Künstler die farbige Ausgestaltung des Schmuckes nicht, wie namentlich die in Photographien vorgezeigten Mosaikbroschen, seine neuesten Schöpfungen, zeigen. Wenn auch an den Arbeiten Hirzel's manches noch unvollkommen und nicht völlig gelungen erscheint, so beanspruchen sie doch als erster Versuch, einem wichtigen Gebiete des Kunsthandwerks neue künstlerisch wertvolle Formen zuzuführen, alle Aufmerksamkeit. Zum Schluss wies der Vortragende darauf hin, dass der Vorgang, dass Maler und Bildhauer sich der Arbeit für das Kunsthandwerk zuwenden, auch bei uns in Deutschland nicht mehr zu den Seltenheiten gehöre. Dies sei erfreulich, da hierdurch die seit Beginn des Jahrhunderts eingetretene unselige Kluft zwischen Handwerk und Kunst sich vielleicht allmählich wieder schliessen werde. Das Endziel müsse allerdings bleiben, dass der Handwerker wieder künstlerisch denken lerne, d. h. mit dem richtigen Verständnis für Material, Technik und Form seiner Aufgabe gerecht werde.

DRESDEN. *Kunstgewerbeverein.* Am 18. November hielt Herr Georg Fuchs aus München einen Vortrag über das Thema: *„Der neue Stil“.* In der Debatte über den Vortrag wurde zum Ausdruck gebracht, dass es angezeigt erscheine, öffentliche Faktoren für die neue Richtung zu interessiren, Staat und Stadt um die Beihilfe nach der Richtung hin anzugehen, dass Aufträge erteilt werden zur Ausführung künstlerischer und kunstgewerblicher Arbeiten, die, nachdem sie auf Ausstellungen als Schau- und Konkurrenzobjekte gedient haben, geeignete Verwendung bei Errichtung öffentlicher Gebäude und Einrichtungen finden können. Diese Anregung fand sofort beifällige Aufnahme und führte zu dem einmütigen Beschlusse: den Vereinsvorstand mit dem Verfolge dieser gegebenen Anregung zu betrauen, und ihn zu beauftragen, auf dem Petitionswege bei der Königlichen Staatsregierung beziehentlich bei der Ständeversammlung und beim Stadtrate, auch noch anderen Ortes vorstellig zu werden, damit die neue Richtung schneller Gestalt gewinne und der Gestaltungseifer der Kunstgenossen geeignete Anregung erhalte. Am 20. Januar fand in den vornehmen und behaglichen Räumen des Königl. Belvedère der diesjährige Familienabend des Vereins statt, der in äusserst glücklicher Weise verlief.

FRANKFURT A. M. Dem *Jahresbericht des Mitteldeutschen Kunstgewerbevereins für 1896* entnehmen wir folgendes: Die Fachschule hat sich mit 50 Schülern auf der bisherigen hohen Frequenzziffer erhalten. Bei den Aufnahmen im Herbst 1896 stellte sich die Erscheinung heraus, dass die Abendvorschule, besonders die als Mittelabteilung III eingerichtete Fachklasse für tektonische Gewerbe, einen bedeutenden Zugang von älteren Gehilfen erfahren hat. Die Ausstellung von Schülerarbeiten vom 19. April bis 10. Mai des Berichtsjahres, welche in den Oberlichtsälen I und II des Kunstgewerbemuseums angeordnet war, stellte sich in diesen Räumlichkeiten besonders günstig dar. Als Ziel der Studien-Exkursion, welche für die Fachschüler an die Stelle der Prämiirung zu treten pflegt, war das Kgl. Schloss zu Landshut und die Burg Trausnitz gewählt worden. Für die Heranziehung der Lehrkräfte seitens der einheimischen Kunstindustrie zur Lösung interessanterer Aufgaben bot das Berichtsjahr vielfache Gelegenheit. Auch die beim Kaiserbesuch am 10. Mai erhöhte dekorative Thätigkeit in der Stadt gab vielfach Gelegenheit, die Kreise der Schule zur Mitarbeit heranzuziehen. Auf den Ausbau des Kunstgewerbemuseums machte im Berichtsjahre die Erhöhung der zu Ankäufen zur Verfügung stehenden Mittel ihren fördernden Einfluss geltend. Ebenso haben Freunde und Mitglieder des Vereins das Museum durch Geschenke bereichert. Ankäufe und Geschenke wurden für einige Zeit als Sonderausstellung vereinigt. Zur Ausstellung gelangten ferner: die Kunststickereiarbeiten des Lette-Vereins in Berlin, die für einen von der Fachzeitschrift „Der Ratgeber“ ausgeschriebenen Wettbewerb eingelaufenen 396 Entwürfe zu einem Reklamesatz. Die Zahl der Mitglieder betrug 528 gegen 530 im Vorjahre. Von den Ankäufen des Museums seien genannt: Eine *Reliefskulptur in Eichenholz,* darstellend die Anbetung der Könige. Kostüm und Stil dieses ausgezeichneten Werkes deuten auf die Mitte des 15. Jahrh. und auf süddeutsche Herkunft. Ein *Abendmahlskelch* in vergoldetem Kupfer. Die ausserordentlich elegante Gesamt-Silhouette des Gefässes, sowie die Einzelheiten des Knaufes und der Gravirung berechtigen zu der Annahme, dass dies vorzügliche, dem Anfang des 15. Jahrh. entstammende Kirchengerät seine Herkunft aus Oberitalien oder vielleicht aus den Werkstätten von Sulmona in den Abruzzen herleitet. Das Meisterzeichen fehlt. — Ein *vierthüriger Schrank,* in Nussbaum geschnitzt. Dieses Prachtstück der Renaissance-Möbelkunst zeigt in vollkommen reinem Stil die charakteristische Form der Schrankmöbel, welche in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh., speciell unter der Regierung Henri II., in Lyon gebaut wurden. — Eine *Hochzeitstruhe* aus Holz mit Masseauflage und Vergoldung, hervoragend schönes Stück italienischer Frührenaissance, etwa um 1480. -u-



DRESDEN. Nach dem *Bericht über die Kgl. Sächsische Kunstgewerbeschule nebst den Vorschulen und das Kunstgewerbemuseum zu Dresden für die Schuljahre 1895/96 und 1896/97* wurden auf vielseitigen Wunsch in der Abendschule der Unterricht für Zeichnen nach dem lebenden Modell eingeführt. Auf der Ausstellung in Leipzig gelangte nur eine beschränkte Anzahl von neuen Arbeiten aus jeder Fachklasse zur Ausstellung, um ein Zeitbild der Schule und ihrer Ziele zu geben. Der im Mai 1896 zu Dresden verstorbene Generalkonsul a. D. Mankiewicz hat dem Rate zu Dresden die Summe von 50000 M. zur Errichtung eines Carl Mankiewicz-Stipendienfonds überwiesen, aus dessen Zinsen auch ein Schüler der Kunstgewerbeschule alljährlich eine Unterstützung erhalten soll. Im Kunstgewerbemuseum hat der Mangel an Raum gezwungen, Treppenflur und Vestibül zum Aufstellen von grösseren Gegenständen zu benutzen und in den Räumen selbst die Wandflächen noch mehr als bisher durch eine völlig systematische Ausnutzung zu verwenden. Eine beträchtliche Entlastung ist ferner durch die April 1897 eingerichtete Lehrmittelsammlung eingetreten, welche in zwei gesonderten Räumen des Obergeschosses eingerichtet wurde. Die „Führer durch das Kunst-



Entwurf zu einem Schrank von Architekt H. Billing, Karlsruhe.

gewerbemuseum zu Dresden" sind durch den Leiter der allgemeinen Abteilung, Dr. Berling, für diese fertig gestellt, so dass nunmehr nur noch das für die Textilabteilung fehlt. In den Berichtsjahren fanden 17 Sonderausstellungen statt. -u-

SONNEBERG. Dem *Jahresbericht der Industrieschule für 1896/97* entnehmen wir folgendes: Das abgelaufene 14. Schuljahr machte es dem Vorstande zur Aufgabe, für die weitere finanzielle Sicherstellung der Schule zu sorgen, denn die Garantiezeit für die freiwilligen Beiträge läuft mit nächstem Jahre ab. Deshalb hatte sich der Vorstand mit einem Gesuch an die Herzogl. Staatsregierung gewandt, das Gehalt des Direktors auf den Staat zu übernehmen. Zwar ist dies Gesuch nicht in vollem Umfang berücksichtigt worden, aber die Regierung hat gegen früher eine höhere Summe als jährliche Renumeration für den Direktor bewilligt. Zur Deckung der notwendigen Ausgaben war der Vorstand gezwungen, sich wieder an die Freunde der Anstalt zu wenden, die ausnahmslos bereit waren, auch ferner Jahresbeiträge zu gewähren. Unter den grossen Aufgaben für die Schule in den nächsten Jahren steht obenan die Beteiligung derselben an den Arbeiten für die „Pariser Weltausstellung". Auf Veranlassung der Handels- und Gewerbekammer sind die Entwürfe durch den Direktor bereits fertig gestellt und von den zuständigen Behörden genehmigt worden. Während des Winterhalbjahres 1896/97 war die Schule von 46 Schülern, im Sommerhalbjahr 1897 von 57 Schülern besucht. Die Ausstellung der Schülerarbeiten hatte sich auch im Berichtsjahre eines regen Besuches zu erfreuen. -u-



DIJON. Eine *allgemeine internationale Ausstellung* findet vom 1. Juni bis 31. Oktober 1898 zu Dijon statt. Das Ausstellungs-Comité, dessen Vorsitz der Maire von Dijon übernommen hat, setzt sich zusammen aus Senatoren, Deputirten des Departements Côte d'Or und hervorragenden Vertretern des Handels und der Industrie aus Dijon und des Departements. Die Ausstellung ist bereits gesichert durch zahlreiche Anmeldungen beim Comité und Zeichnungen zum Garantiefonds. Während der Dauer der Ausstellung werden seitens des Gemeinderates und der Bürgerschaft zahlreiche Festlichkeiten stattfinden, welche im Verein mit den Sehenswürdigkeiten und den besonders zahlreichen historischen Denkmälern der Stadt Dijon eine grosse Anziehungskraft auf die fremden Besucher ausüben werden. -u-

VENEDIG 1897. Die *„Mostra Eucaristica"*.[1]) In der ersten Hälfte des August vorigen Jahres wurde der neunzehnte „Congresso Eucaristico" in Venedig abgehalten. Mit diesem war eine höchst interessante „Mostra Eucaristica" verbunden. Als Ausstellungsort für die unschätzbaren Kostbarkeiten, die aus allen Kirchen Venedigs, sowie aus den Kirchen der nebenliegenden Städte Padua, Treviso, Chioggia etc. hier vereinigt wurden, diente die „Scuola grande di San Rocco". Wenn man in die grosse Halle des ersten Stockwerks eintrat, stand man wie geblendet da. Gold, Perlen, Edelsteine, goldübersponnene Seide, Sammet auf Goldgrund, Silber und Bronze, Krystall, Elfenbein, Korallen, kostbare Steinarten wie Alabaster, Onyx, Lapislazuli, Jaspis, Chalcedon, alles strahlte und glitzerte, funkelte und glühte von den Wänden, von den hundert Glaskasten dem überraschten Auge entgegen. Der ganze heilige Apparat der katholischen Kirche lag vor den Augen des Beschauers da. Und zu der Bewunderung für die kunstvollendeten, von geduldigen Händen ausgeführten Prachtgegenstände gesellte sich die Ehrfurcht vor diesen heiligen Dingen, vor denen schon vor Jahrhunderten fromme Gläubigen niedergekniet sind, die sie angebetet, geküsst, mitunter mit ihren Thränen benetzt haben. Was war hier nicht alles zusammengebracht! Reliquienkästchen in den wunderbarsten Formen, von massivem Gold oder überdeckt mit Juwelen; Kelche von Krystall, Onyx, grünem Basalt, Chalcedon; Monstranzen von Gold; Altarbekleidungen (paliotti d'altare) aus kunstvoll ausgeschnittenem Holz, aus gepunztem Silber oder Bronze; Kruzifixe aus Gold, Silber, Elfenbein oder aus Ebenholz mit Schildkröte und Silber eingelegt, die meisten von kunstvollendetster Arbeit, zart, durchsichtig, mit hervorspriessenden Goldblumen; Prozessionsfahnen von goldeingewirkter Seide; reich gestickte Messgewänder und Ornate; wertvoll ausgemalte Mess- und Chorbücher u. s. w.; kurz eine Fülle der merkwürdigsten und kostbarsten Kunstgegenstände, wovon auch der weltberühmte, unschätzbare „Tesoro di San Marco" einen Teil ausmachte, waren in überreicher Fülle ausgestellt. Sie einzeln durchzugehen, dürfte hier unmöglich sein. Es sei nur auf einige von den interessantesten Gegenständen die Aufmerksamkeit hingelenkt. Von besonderem Interesse war eine sehr grosse „Pala d'oro" aus dem Dom zu Caorlo. Die Figuren sind in zwei Zonen geteilt. In der oberen Zone der thronende Christus auf byzantinische Weise segnend, zwischen einem Engel in ganzer Figur und dem Brustbilde Marias. In der unteren Zone drei stehende Heiligen. In der Einrahmung Büsten von Heiligen. Der Stil spätbyzantinisch. Ein grosses silbernes Kruzifix stammt angeblich aus dem 13. Jahrhundert. An den beiden Seiten Maria und Johannes. Oben ein Engel. Unten die Verkündigung. Auf der Rückseite Christus in einer Mandorla von vier Engeln gehalten. An den Enden der Kreuzarme die Evangelistensymbole. Das Haupt Christi noch von einem ziemlich rohen Typus, das Nackte wenig entwickelt, die Füsse von einem Nagel durchbohrt. Das übrige feiner, entwickelter und gut bewegt. So ist z. B. der das Kruzifix krönende Engel und die schöne Verkündigung unten von einem schon sehr entwickelten Stil. Das kunstgeschichtlich interessanteste Stück der ganzen Ausstellung dürfte das „Reliquiario della Croce di S. Giovanni Evangelista" aus vergoldetem Silber sein. Was hier vor unseren Augen stand, war nichts weniger als das berühmte wunderwirkende Kruzifix mit der „Reliquie della vera Croce", deren tausend Wunder von den grössten Meistern der venezianischen Frührenaissance verherrlicht worden sind. Von Gentile Bellini, Carpaccio, Benedetto Diana, Lazzaro, Bastiano, Mansueto stammt der umfangreiche Bildercyklus, der aus San Giovanni Evangelista in die venezianische Akademie gekommen ist, wo ein grosses Oktogon zur Aufnahme dieser Bilder besonders eingerichtet ist. In dem mächtigen Bilde Gentile's mit dem herrlichen Prospekt des

1) Aus Platzmangel konnte der Bericht nicht früher gebracht werden. Da wir aber in der Lage sind, drei der hervorragendsten Ausstellungsstücke in Abbildung zu geben, so mag einiges aus dem Bericht des Herrn Emil Jacobsen, den wir leider nur sehr gekürzt bringen können, mitgeteilt werden.



Festgabe der Universität Heidelberg zum 70. Geburtstage Sr. Kgl. Hoheit des Grossherzogs Friedrich von Baden. Entworfen von Professor H. GÖTZ, Karlsruhe.

Marcusplatzes und der Kirche sieht man diesen Reliquario in feierlicher Prozession geführt. In einem anderen Bilde wird die Wiederauffindung des im Kanal verlorenen Kreuzes geschildert. Das Kruzifix in der Hand des Geistlichen, welcher in aufrechter Stellung im Wasser schwimmend dasselbe triumphirend in die Höhe hält, erscheint genau wie dasjenige, welches hier vor unseren Augen steht. Das Kruzifix und Reliquarium „della vera Croce" zeigt die gewöhnliche Form aus dieser Epoche, dem 15. Jahrhundert, aber in der feinsten, kunstvollendetsten Weise ausgeführt. In der Mitte der Gekreuzigte, unten gehen zwei Arme empor mit den kleinen Figuren Marias und Johannes. Halbfiguren von Propheten wachsen aus dem Hauptstamm heraus, Goldblumen entspriessen den Querarmen. Der Katalog belehrt uns, dass es Filippo de Meizières, Gran Cancelliere del Regno di Cipro war, welcher im Jahre 1369 der „Scuola di S. Giovanni Evangelista" diese heilige Reliquie des wahren Kreuzes geschenkt hatte. Ein Kusstäfelchen (Silber) mit einer Pietà aus San Cassiano Venedig zeigte dieselbe Komposition wie eine Plakette im Museo Carrer, welche nach Vincenzo Lazari auf Girolamo Campagna zurückgeht. Die Formen der Christusfigur in dieser Plakette sind aber, wie ich gezeigt habe, vielmehr michelangiolesk und haben Anklänge an die Christusstatue in S. Maria sopra Minerva zu Rom.[1]) Dasselbe gilt für die „Pace" der Ausstellung. Unten das Datum MDCVI. Ferner ist hervorzuheben ein Reliquienkästchen aus dem 14. Jahrhundert von ausgezeichneter deutscher Arbeit. Mit reicher figürlicher Ausschmückung und Emailmalereien. Gotischer Stil. Aus San Tommaso zu Venedig. Eine sehr bedeutende, kostbare Arbeit war die grosse silberne „Paliotto" von einem römischen Goldschmiede um den Schluss des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts ausgeführt. Diese kolossale Altarbekleidung ist in zwei Zonen geteilt. In der oberen der thronende Christus zwischen den zwölf Aposteln. In der unteren der thronende St. Petrus zwischen zwölf Heiligen. Das kostbare Werk wurde der Kirche S. Pietro di Castello zu Venedig im Jahre 1408 von dem Papst Gregorio XII. geschenkt. Einer der schönsten Gegenstände der Ausstellung ist ein Kusstäfelchen aus vergoldetem Silber im Besitz der Bruderschaft des St. Rocco. Es hat die Form eines Triptychons. Aus den feinsten Goldblumen und -blättern hebt sich die Gottesmutter mit dem Kinde hervor. Elf orientalische Perlen umgeben die Darstellung. Unten das Wappen des Mocenigo. Die beiden Thürchen sind mit Email ausgeschmückt. Aus dem 15. Jahrhundert (s. Abb. S. 98). Fast ebenso schön ist die „Pace" Nr. 9. In der Mitte eine Pietà, seitwärts die beiden Heiligen Rochus und Sebastian. Aus dem 15. Jahrhundert (s. Abb. S. 101). Ein Kruzifix mit Hochreliefs von Propheten an den Enden der Kreuzarme und unten die freistehenden Figuren der Maria und des Johannes, getragen von zwei als Füllhorn gebildeten Zweigen, muss auch unter den schönsten Gegenständen genannt werden. 16. Jahrhundert. (S. Abb. S. 100.) Interessant durch sein ehrwürdiges Alter war der Silberkelch, welcher von de Rossi als der älteste von allen zu uns gekommenen Altarbechern bezeichnet wurde. Dieser Kelch von einfacher Becherform stammt aus dem 5. Jahrhundert. Oben in schwarzem Email folgende Inschrift: DEI TONIS DEI VRSVS DIACONVS SANCTO PETRO ET SANCTO POULO OPTULIT. Aus der Pfarrkirche di Lamo Fettre. Unter den Pluvialen dürfte

1) Siehe den Aufsatz von Emil Jacobsen: Plaketten im Museo Carrer. Repertorium für Kunstwissenschaft. 1893.

dasjenige, welches dem Erzbischaf St. Remigio gehört hat, eines der interessantesten sein. Aus olivengrünem Seidenstoff mit einem kirschroten Saum besetzt, worauf Darstellungen von Tierköpfen und Tauben. Stammt aus dem 6. Jahrhundert (die Jahreszahl 532 soll sich auf demselben befinden). Was Messgewänder und Ornate anbetrifft, sei nur auf das komplette Apparamento, welches in seiner blendenden Pracht fast alles im Saale überstrahlte, hingewiesen. Reiche Goldarabesken auf weissem Grund von blendender Schönheit. Als das reichste Apparamento, welches sich in Italien befindet, wurde es bei Anlass einer Kanonisation von dem Papst Pius VII. benutzt. Es stammt aus dem 18. Jahrhundert.



DRESDEN. Von den nahezu *600 Entwürfen von Künstler-Postkarten* mit Ansichten aus dem Königreich Sachsen, welche auf das Preisausschreiben des Kgl. Sächsischen Ministerium des Innern vom 24. August v. J. in Dresden eingegangen waren, sind nunmehr die 24 preisgekrönten nach Leipzig abgegangen, um in der Kunstanstalt von Giesecke & Devrient vervielfältigt zu werden. Die übrigen Entwürfe, von denen noch 16 weitere dem Kgl. Ministerium von den Preisrichtern zum Ankauf empfohlen sind, da man mehrere Serien von „Künstler-Postkarten mit Bildern aus dem Sachsenlande" zu publiziren gedenkt, bleiben einstweilen im Kunstgewerbemuseum zu Dresden ausgestellt. Übrigens sind auch von den nicht preisgekrönten Entwürfen, unter denen sich manch hübsche Karte befindet, zahlreiche Blätter von Kunstverlegern erworben worden, die somit ihr Teil zur Hebung einer Industrie beitragen, der man, wofern sie immer künstlerische Ziele im Auge behält, nur von Herzen eine kräftige Weiterentwicklung wünschen kann. -u-

DRESDEN. *Wettbewerb um ein farbiges Plakat für die deutsche Kunstausstellung zu Dresden 1899,* ausgeschrieben unter den deutschen Künstlern. Für denselben gelten folgende Bedingungen: Die spätestens am 1. April 1898 bei der Ausstellungskommission (Dresden, Kgl. Kunstakademie auf der Brühl'schen Terrasse) einzureichenden Entwürfe müssen in der Hauptausdehnung nicht unter 80 cm und nicht über 1 m gross und so fertig gestellt sein, dass die Vervielfältigung unmittelbar nach ihnen erfolgen kann. Die Vervielfältigung der Entwürfe einschliesslich der Konturenplatte darf nicht mehr als fünf Platten erfordern. Das Plakat hat die Worte zu enthalten: Deutsche Kunstausstellung Dresden 1899 im städtischen Ausstellungspalaste vom 1. Mai bis 15. September. Ausgesetzt sind zwei Preise von 800 und 300 M. Die Entwürfe sind einzureichen in der üblichen Weise mit Kennwort versehen und begleitet von einem verschlossenen Umschlag, der aussen das Kennwort, innen Namen und Wohnung des Verfassers enthält. Nicht ausgezeichnete Entwürfe können nach dem 1. Mai zurückgefordert werden. Das Preisausschreiben wird erlassen von der Kommission für die deutsche Kunstausstellung zu Dresden 1899: Gotthard Kuehl, Hermann Prell, Paul Kiessling, Cornelius Gurlitt, welche wahrscheinlich das Preisgericht bilden. -u-

DORTMUND. Der Magistrat der Stadt Dortmund stiftete zur Eröffnungsfeier des Dortmund-Emshafen-Kanals der Stadt einen Ehrenbecher mit Kredenzplatte. Bei der zu diesem Zwecke veranstalteten Wettbewerbung erhielt Herr Professor *Rudolf Mayer* an der Karlsruher Kunstgewerbeschule den *ersten Preis* und die Ausführung.

ELBERFELD. Preisausschreiben des Kunstgewerbevereins. Der auf Seite 92 im vorigen Hefte unter Nr. 2 angekündigte Wettbewerb um Entwürfe zu einem farbigen Etikett für Seidenstoffe findet zunächst nicht statt und es gelangt nur der Wettbewerb zur Erlangung eines Briefkopfes mit Ablieferungstermin am 20. März zur Ausschreibung.

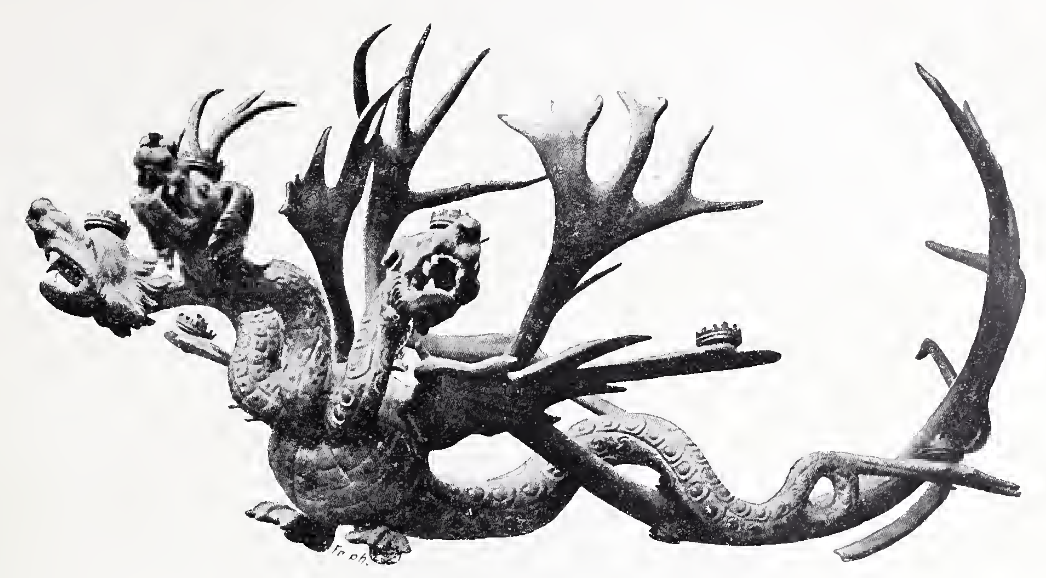
GÖTTINGEN. Einen *Wettbewerb um Entwürfe für einen monumentalen Brunnen,* der vor dem dortigen Rathause zur Aufstellung gelangen soll, schreibt der Magistrat von Göttingen zum 1 Juni d. J. aus. Zugelassen sind alle Künstler, welche Angehörige des deutschen Reiches sind. Ausgesetzt sind drei Preise von 600, 400 und 200 M. Die Entscheidung fällt ein Preisgericht, dem als Sachverständige die Herren Bildhauer Professor Dr. Hartzer und Professor Herter in Berlin, Architekt Professor Hubert Stier in Hannover, Geheimer Baurat Murray und Stadtbaurat und Kgl. Baurat Gerber in Göttingen angehören. Die für den Wettbewerb nötigen Unterlagen liefert der Magistrat von Göttingen für 2 M.

GRAZ. Der *Steiermärkische Kunstgewerbeverein* in Graz schreibt einen Wettbewerb für die in Steiermark geborenen oder hier lebenden Künstler und Kunsthandwerker zur Erlangung von Entwürfen für kleine kunstgewerbliche Gegenstände mit dem Endtermine 30. Mai d. J. aus und setzt den Gesamtbetrag von 500 fl. für 25 Preise zu je 20 fl. fest. Nähere Bestimmungen sind in der Ausstellungshalle des Vereines (steiermärkisches Landesmuseum) erhältlich. — Ferner bringt der Steiermärkische Kunstgewerbeverein behufs Erlangung eines Reklamebildes für seine ständige Ausstellungshalle von Erzeugnissen des modernen heimischen Kunstgewerbes mit dem Endtermine 30. Mai d. J. einen Wettbewerb zur Ausschreibung und setzt hiefür zwei von seinem Ausschussmitgliede Herrn Hans Edlen von Rebenburg gewidmete Preise im Betrage von 70 fl. und 30 fl. fest. Zur Beteiligung sind hiermit alle in Steiermark geborenen oder hier ansässigen Künstler eingeladen. Die näheren Bestimmungen sind in der im Landesmuseum befindlichen Ausstellungshalle des Vereines erhältlich.

BERICHTIGUNG.

In Heft 4 dieses Jahrganges S. 63 befindet sich ein Anachronismus, auf den uns Fräulein Lucy Du Bois-Reymond in Bremen aufmerksam macht, indem sie schreibt: Im Aufsatz „Der Entwicklungsgang der modernen Kunststickerei" von L. Hagen, S. 63, heisst es: „Die beiden Künstlerinnen (Du Bois-Reymond) fussen auf Obrist'schen Anregungen etc." Wer sich eingehender mit dem Gegenstande beschäftigt hat, weiss, dass bereits in den Jahren 1888, 89, 91, 92, das Königl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin Arbeiten von mir ganz ähnlicher Art wie die jetzigen ausgestellt hat, während die Obrist'schen Stickereien zuerst im Frühjahr 1896 bekannt geworden sind.

Herausgeber und für die Redaktion verantwortlich: Professor *Karl Hoffacker*, Architekt in Charlottenburg-Berlin.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



Geweihkrone aus dem Schloss Glaishammer im Germanischen Museum zu Nürnberg. Um 1530.

DER KRONLEUCHTER

VON *A. BRÜNING*

III.[1]) (Schluss.)

4. Von der Renaissance bis zum Empire.

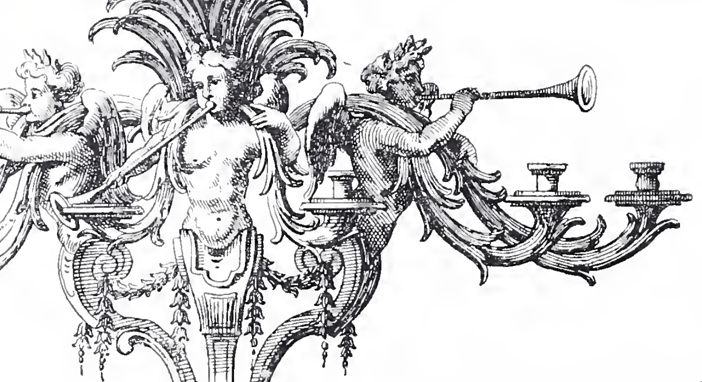
DIE neue Formenwelt, die mit der Renaissance in die bisher von der Gotik besetzten Gebiete einzog, verdrängte nur allmählich die liebgewonnenen Gebilde einer vertrauten Kunst. Man hielt zunächst zäh an den alten Gerätformen fest und wandelte sie nur ein wenig dem neuen Geschmack gemäss um. Die in Frankreich und Deutschland während der gotischen Zeit aufgekommene Sitte, Geweihe zu Hängeleuchtern auszugestalten, hält sich sogar bis in das 17. Jahrhundert hinein. Dieser Brauch hängt zusammen mit einer bis zur Leidenschaft sich steigernden Vorliebe für Hirschgeweihe und anderes Gehörn, für die uns aus dem Leben Dürer's ein sprechendes Zeugnis vorliegt. Dürer scheint nämlich auch ein grosser Freund von schönen Geweihen gewesen zu sein. Der Kurfürst Friedrich der Weise hatte ihm mehrere Exemplare versprochen, aber sein Versprechen anscheinend vergessen. Denn Dürer muss ihn 1520 durch Georg Spalatin, den Hofkaplan, daran erinnern, mit dem Bemerken, er wolle zwei Leuchter daraus machen. Nach Dürer's Tode wurde seine Geweihsammlung verkauft zum grossen Ärger seines alten Freundes Willibald Pirkheimer, der selbst darauf gerechnet hatte. Fast wie Illustrationen zu diesen Notizen nehmen sich zwei Handzeichnungen Dürer's in der Ambraser Sammlung in Wien aus. Die eine stellt Amor mit gespanntem Bogen dar, auf dem Rücken statt der Flügel ein Elchgeweih (abgebildet in Hirth's Formenschatz 1879, Nr. 146); die andere aus dem Jahre 1513 zeigt ein Seeweibchen, ein Damhirschgeweih auf dem Rücken und ein entwurzeltes Bäumchen als Lichtträger in den Händen (Abbildg. ebenda 1880, Nr. 2). Das Wappenschild unter dem Leibe der Meerfrau zeigt ebenfalls einen Baum mit Wurzel. Ohne Zweifel war die Zeichnung der Entwurf einer Gehörnkrone für Pirkheimer, der ein Birkenbäumchen als redendes Wappen führte. Auch der Herzog Albrecht V. von Bayern scheint ein eifriger Sammler schöner Hirschgeweihe gewesen zu sein. Wir besitzen wenigstens von ihm noch einen Brief an den Nürnberger Ratsherrn Jakob Müffel, in dem er diesen um seine Vermittlung beim Ankauf eines guten Hirschgeweihes, von dem der Herzog gehört, bittet.

Während in der gotischen Zeit nur eine Halbfigur an das Gehörn gesetzt wurde, bekommt in der Renaissance das Lichterweibchen gewöhnlich den Fischleib, der über die Schwierigkeit, eine Vollfigur in der Luft schweben zu lassen, bequem hinweghalf. Das wappenhaltende Weibchen, gekleidet in die farbige Tracht der wechselnden Mode, wird beibehalten. Sehr häufig aber treten an seine Stelle allegorische Gestal-

1) Siehe auch Jahrg. VII Heft 7 und Jahrg. VIII Heft 4.

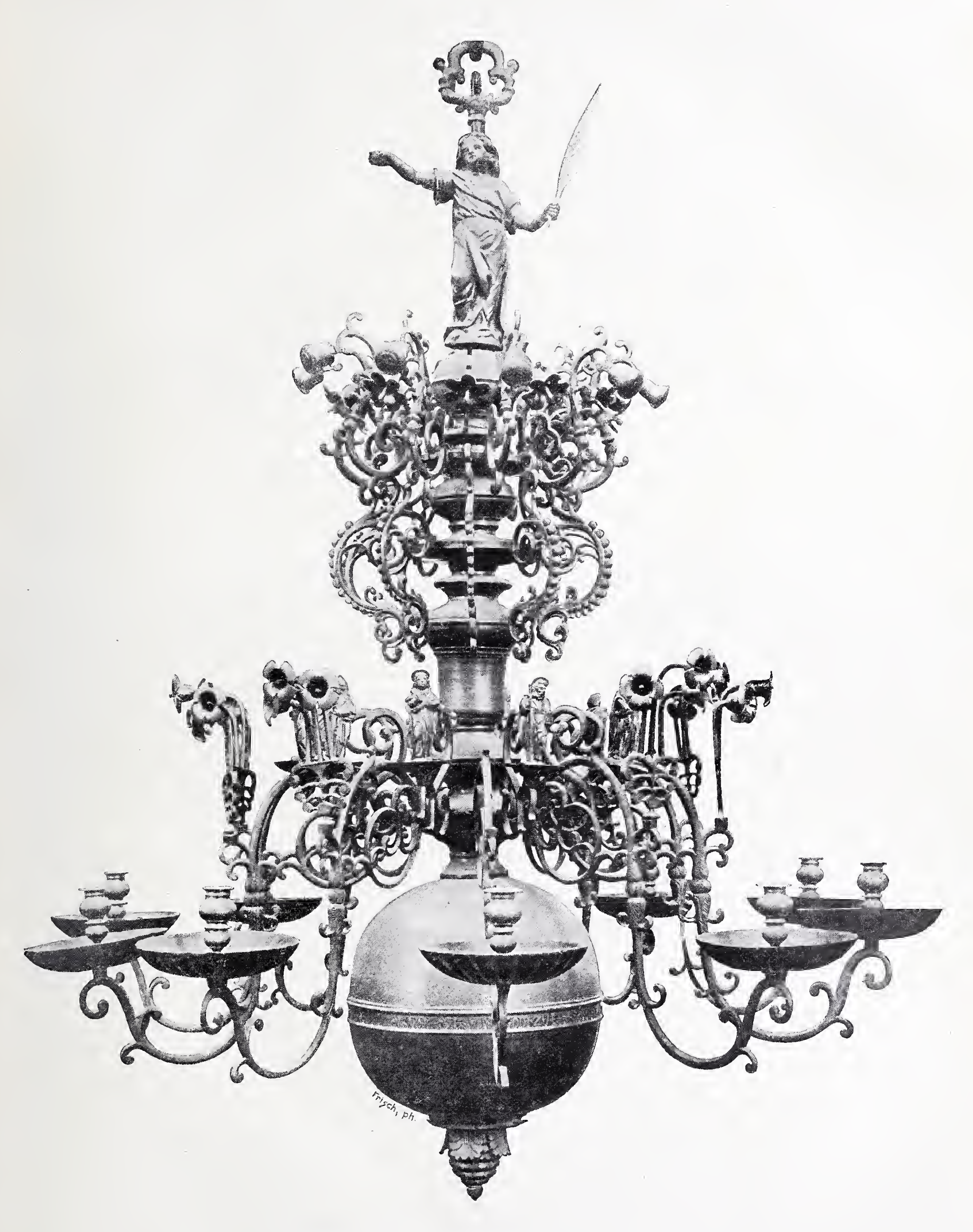
ten, wie die Tugenden, die Weltteile, oder mythologische, wie sie die Renaissance zu neuem Leben herangerufen hatte. So stellt ein Lichterweibchen im Rathaus zu Sterzing in Tirol die Lukretia dar, die sich das Leben nimmt. Eine etwas aussergewöhnliche Form, einen dreiköpfigen Drachen, zeigt eine Gehörnkrone des Germanischen Museums in Nürnberg, die aus dem Schlosse Glaishammer stammt (Abbildung S. 113). Auf einem Holzschnitte des Lucas Cranach (B 53) vom Jahre 1540 erscheint an einer Geweihkrone der dornengekrönte Christus, die Arme über die Brust gekreuzt und in den Händen die Marterwerkzeuge.

Bei der Metallkrone behauptete zu kirchlichen Zwecken die Gotik noch lange ihre Rechte. Noch im Jahre 1580 goss Andres Kwgelhan in Thorn für die Pfarrkirche zwei Armkronen noch ganz in gotischen Formen. Daneben entwickelte sich dann in Deutschland und den Niederlanden jene Form der Messingkrone, die fast unverändert sich bis ins 18. Jahrhundert hinein erhielt. Die auf Seite 115 abgebildete Krone in der Katharinenkirche zu Lübeck vom Jahre 1665 giebt die bekannte charakteristische Grundform. Der aus vielen gedrehten glatten Wülsten bestehende Schaft erweitert sich unten zu einer grossen Kugel, die, zumeist aus einem Stück gearbeitet, sich hier aus zwei Teilen zusammensetzt, deren Fuge durch die Inschrift verdeckt ist. Die Arme bewegen sich in elegantem Schwunge. Ihre Linie ist durch kleine aufgerollte Schösslinge unterbrochen; in der Renaissance fügen sich gern phantastische Köpfe hinein, ebenso wie die Enden der Voluten in Köpfe auslaufen. Die Lichtteller sind breit; das Auge verlangt hier an den Armenden ein gewisses Gegengewicht gegenüber der bauchigen Kugel in der Mitte. So kommen praktische und ästhetische Rücksichten einander entgegen. An den oberen Schaftteil sind als Schmuck kleine Bügel aufgesetzt. Auch hier herrscht die S-Linie. Die unteren sind mit Perlen besetzt, die oberen tragen Birnen und Blüten. Aufrecht stehende Blumen an langen Stengeln schmücken auch die Arme. Vielleicht ist dieser Blumenschmuck übernommen von den zu gleicher Zeit beliebten venetianischen Glaslüstern, wo sie in ähnlicher Weise angebracht sind. Wenigstens giebt ihnen dort das Material grössere Berechtigung. Das figürliche Element ist hier aussergewöhnlich stark vertreten. Der kirchliche Zweck giebt dafür Erklärung. Ausser der weiblichen Heiligen auf dem Gipfel sind zwischen den Lichterzweigen auf besondere Arme die Statuetten der zwölf Apostel gesetzt. Sonst ist ein Figurenschmuck selten. Als Bekrönung ist neben Heiligenfiguren der Adler sehr beliebt, auch Jupiter oder Ganymed auf dem Adler kommt vor. Statt der grossen Kugel tritt bei einem Leuchter des Kunstgewerbemuseums zu Berlin, der für eine Grabkapelle bestimmt gewesen war, ein Totenschädel ein. Die grösste Verbreitung hat die Messingkrone in den Niederlanden gefunden. Der spiegelnde Glanz des blanken Messings machte ihn zu einem besonders stattlichen Schaustück des bürgerlichen Haushaltes. Die Vorzüge des Materials, der helle Goldschimmer, ist bei keinem anderen Gerät so geschickt ausgenutzt worden.



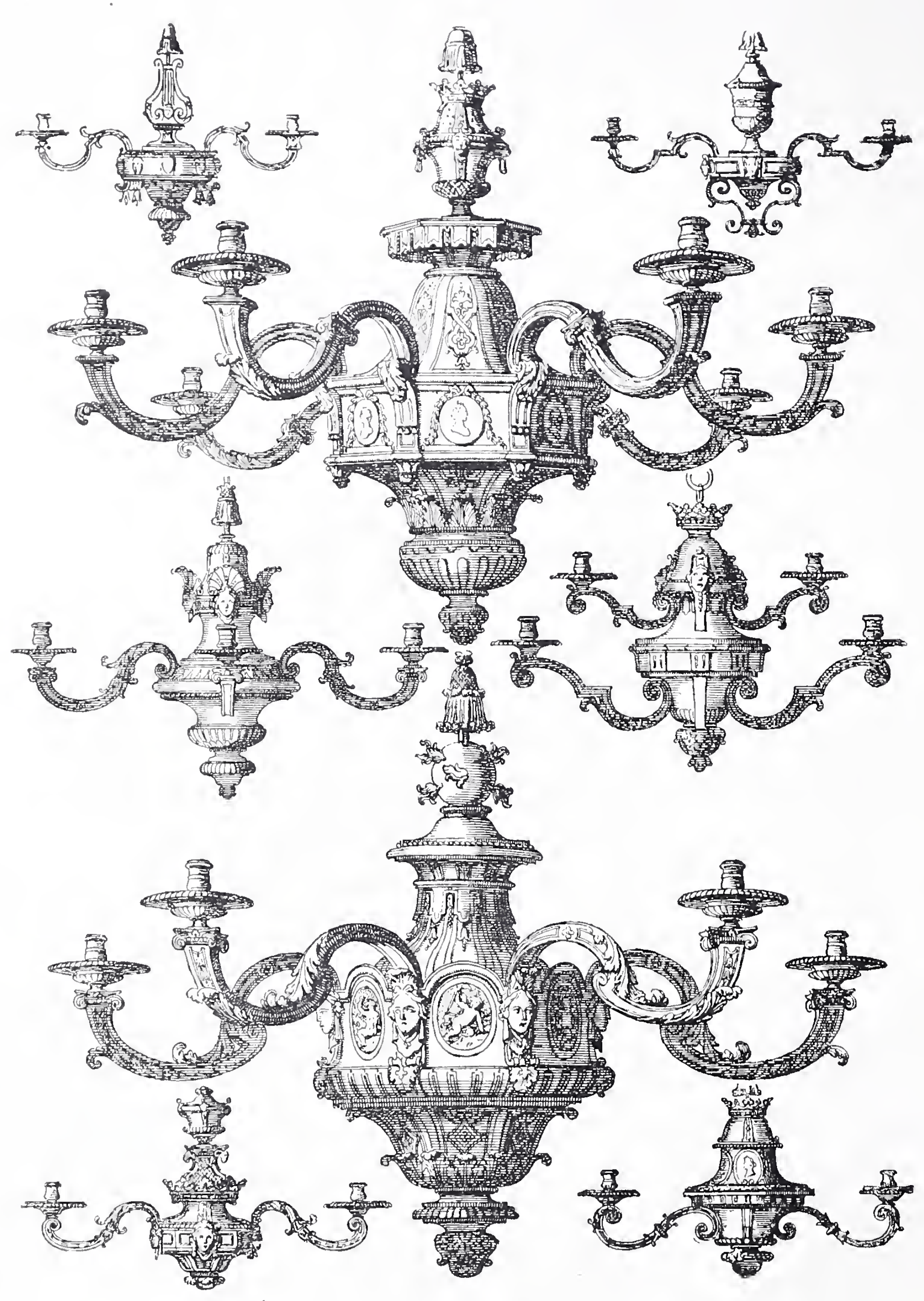
Entwurf zu einem Kronleuchter von Jean Bérain (Louis XIV).

Ist die Messingkrone mehr das Produkt handwerklicher Tüchtigkeit, so beansprucht die vornehmere Bronze die Kräfte des Künstlers. Aus dem 16. Jahrhundert sind nur sehr wenige Bronzekronleuchter erhalten. Das sonst an Metallkronen arme Italien besitzt in dem Kronleuchter von Pisa ein besonders stattliches Stück, das auch in der Geschichte der Naturwissenschaften eine bedeutende Rolle spielt, insofern an ihm Galilei die Gesetze der Pendelbewegungen studirt hat. Die Form hat auf den ersten Blick etwas Ungewöhnliches. Doch ist sie nichts anderes als eine geistreiche Umdeutung der mittelalterlichen Reifkronen



Messingkronleuchter in der Katharinenkirche zu Lübeck. 1605.

mit mehreren Ringen übereinander. Den schlichten Vorläufer zeigen die Fresken Giotto's in der Kirche S. Maria dell' Arena in Padua aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts mit drei schmucklosen übereinandergestellten Reifen, die durch drei einfache vertikallaufende Stäbe zusammengehalten werden. Bei dem Pisaner Leuchter ist der obere Lichterkreis verengert und mit der ablaufenden Bekrönung verbunden. Die nach aussen gestellten Putten zwischen den beiden Reifen bilden ein heiteres Motiv, das in der italienischen Spätrenaissance häufig wiederkehrt und sich ganz ähnlich an der bekannten Fontana delle tartarughe in Rom und an zahlreichen oberitalienischen Kandelabern findet. Das konstruktive Gerüst zeigt noch Spuren teilweiser Vergoldung, während die Figuren in die dunkele Patina der Bronze gekleidet sind. Mit der Eleganz der Form verbindet sich auch glückliche Farbwirkung. Die Gestalt einer italienischen Armkrone



Ornamentstich von DANIEL MAROT um 1700.



Lüster aus vergoldeter Bronze und Bergkrystall, Gardemeuble, Paris, Louis XV. Höhe 1,80 m.
Aus WILLIAMSON, Les meubles d'art du Mobilier National. Paris 1883.



aus dem Ende des 16. Jahrhunderts giebt das Relief mit der Darbringung Jesus im Tempel auf der Bronzethür des Domes zu Pisa von Giovanni da Bologna.

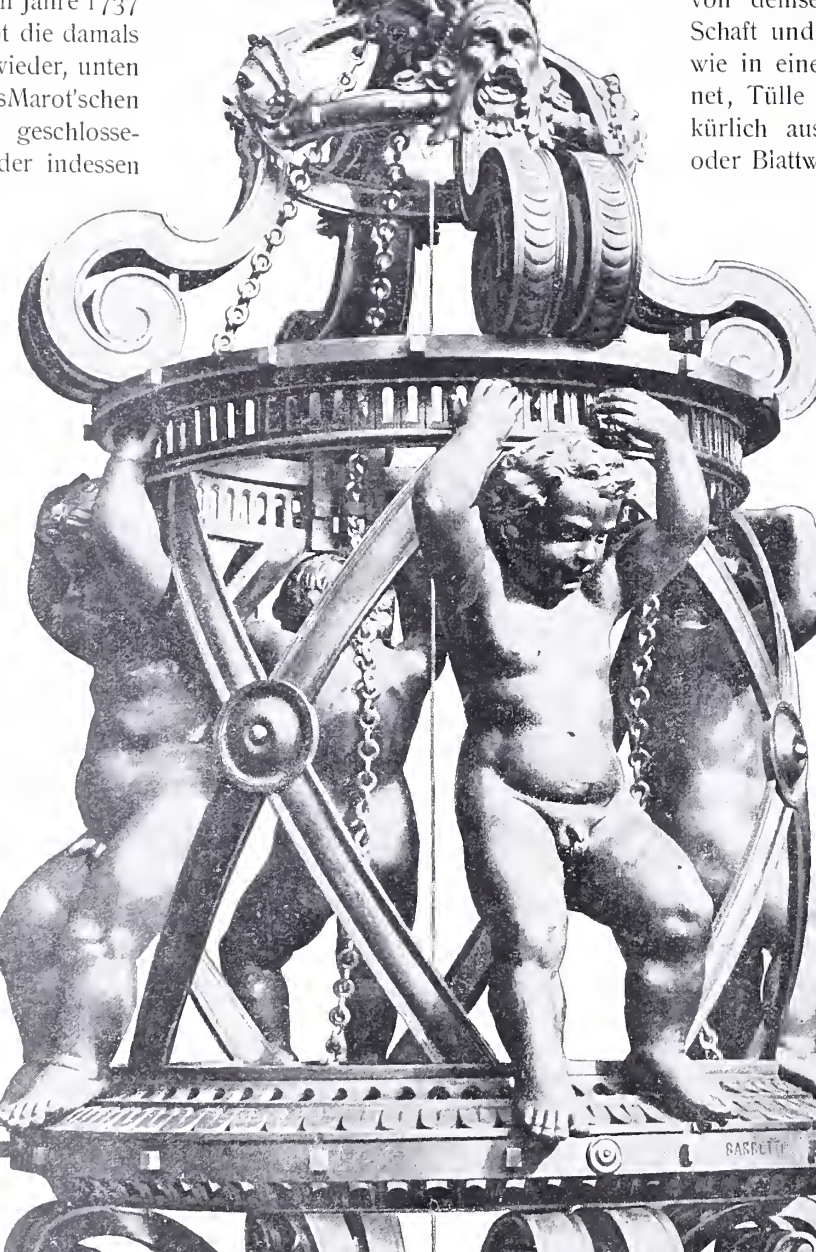
Für das 17. und 18. Jahrhundert sind wir vor allem auf Frankreich angewiesen. Doch auch hier finden wir nur vereinzelte Stücke. Doch genügen sie, um im Verein mit den Ornamentstichen uns ein annäherndes Bild der wichtigeren Formen zu verschaffen. In grösserem Umfange wird die Bronze übrigens erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu Kronleuchtern verwandt. Bis dahin war das Silber das herrschende Material gewesen. Im Jahre 1682 waren in Versailles sämtliche Lüster aus Silber. Die Sitte silberner Zimmereinrichtungen herrschte damals in ganz Europa. Nur wenige davon sind noch erhalten. Einen silbernen Kronleuchter aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts besitzt noch das Kensingtonmuseum in London. In Frankreich machten die wiederholten Edikte Ludwigs XIV. seit 1689 der Herrschaft des Silbers ein Ende. Es wanderte centnerweise in die Schmelztiegel. An seine Stelle trat die goldschimmernde Bronze. Einen gewissen Ersatz für jene verlorenen Silberlüster mögen vielleicht die Entwürfe Bérain's bieten, phantastische Kompositionen mit reichem figürlichen Schmuck, deren lockeres Gefüge wohl eher für leichte getriebene Silberarbeit als für schweren Bronzeguss sich eignen dürfte. (Vgl. Abbildg. S. 114). Während ausgeführte Arbeiten dieser Art kaum noch erhalten sein dürften, sind dagegen die einige Jahrzehnte späteren Entwürfe Daniel Marot's, von denen die Abbildungen S. 116 eine Vorstellung geben, noch durch mehrere Exemplare von Bronze oder Holz in den Pariser und Londoner Sammlungen vertreten. Bezeichnend für den Marot'schen Typus ist der bauchige Mittelkörper, an den die Arme ansetzen. Die Anlegestelle ist häufig durch Masken verkleidet. Den Schaft schmücken zuweilen Medaillons. Die plastischen Rundfiguren an den Leuchtern Bérain's sind hier bis auf diesen bescheidenen figürlichen Zierat zusammengeschmolzen.



Entwürfe zu schmiedeeisernen Kronen aus dem Schlosserbuch von Garbriel Huquier. Louis XV.

Neben diese etwas schwerfällige Form tritt zu Anfang des 18. Jahrhunderts ein etwas lebhafter bewegtes Modell, an das sich der Name Boulle's knüpft. Statt der schweren Kastenform des Mittelstammes tritt ein schlankeres Konsol ein, und der Oberteil empfängt durch die Hinzufügung von Bügeln, die mit Köpfen geschmückt sind, ein leichtes, gefälliges Aussehen.

Diesen Typus vertritt der S. 121 abgebildete Kronleuchter der ehemaligen Sammlung Hamilton. Beide Formen gehen dann auch in die Zeit des Rokoko hinein. Ein Kupferstich in der „Distribution des Maisons de Plaisance“ von Blondel aus dem Jahre 1737 (Abbild. S. 122) giebt die damals üblichen Formen wieder, unten die Nachkommen des Marot'schen Kronleuchters mit geschlossenem Mittelkörper, der indessen viel schlanker geworden ist, oben zwei andere Entwürfe: eine Leuchterform, die man vielleicht als den Nachfolger des Boullemodells bezeichnen kann, insofern hier gewissermassen das Prinzip der Durchbrechung beim ganzen Schafte, nicht nur beim Oberteil, durchgeführt ist, so dass der ganze Armträger im Durchschnitt die Lyraform bekommen hat. Die Abbildung giebt nur die Ansicht einer Seite. Wir haben uns das Gerät dreiseitig zu denken. Einsätze von Glas bei dem Entwurf rechts sollten das Licht wie bei den Wandleuchtern reflektiren. Blondel bemerkt ausdrücklich, dass seine Zeichnungen zur Ausführung in Bronze oder in einem anderen Metall, das Vergoldung annehme, bestimmt seien. Ähnliche dreiseitige birnenförmige Kronleuchter hat auch Cuvilliès entworfen (abgebildet in Hirth's Formenschatz 1882, Nr. 160). Im späteren Rokoko verliert sich die symmetrische Bildung des Schaftes und das Absetzen der Arme von demselben immer mehr. Schaft und Arme werden jetzt wie in einem Zuge hingezeichnet, Tülle und Lichtteller willkürlich aus lockerem Muschel- oder Blattwerk gebildet, so dass sie nur unvollkommen ihren Zweck erfüllen können, das ganze Gerät in ein pflanzenhaft wachsendes, verschlungenes Gebilde verwandelt. Besonders ist es die deutsche Kunst, die diese Konsequenzen des Schnörkelstils bis auf den Grund ausschöpft.



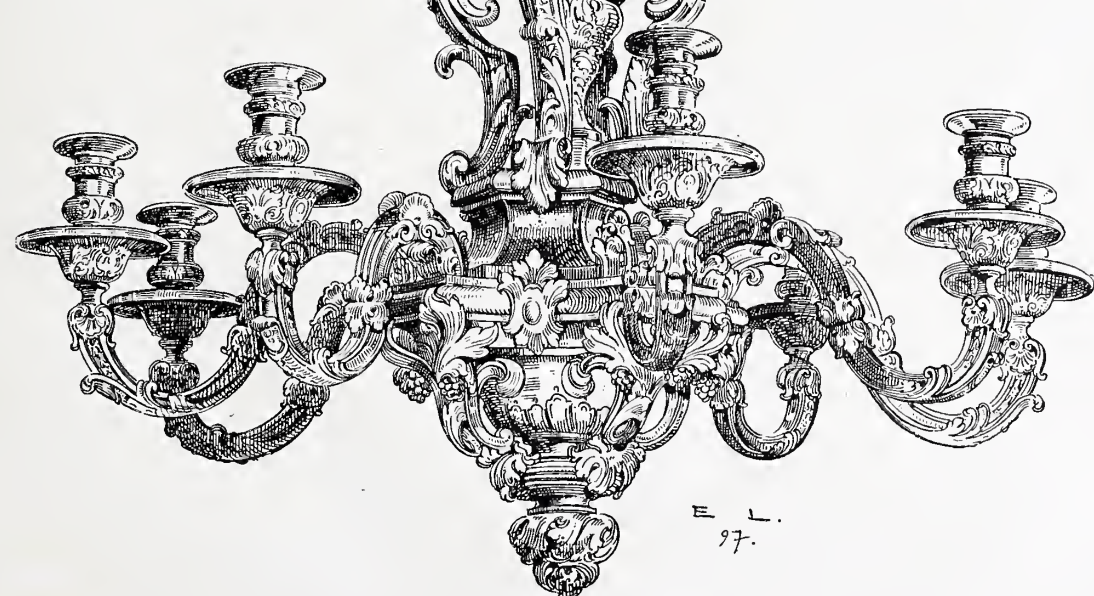
Kronleuchter aus Bronze im Dom zu Pisa, 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Strenge Scheidung und sonderhafte Ausbildung der einzelnen Glieder bringt wieder die klassicistische Bewegung der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Einen der wenigen erhaltenen Leuchter bringt unsere Abbildung auf S. 125. Er schmückt noch jetzt den Salon der Marie-Antoinette in Versailles. Auf dem säulenförmigen Mittelschaft sitzen musizirende Kinder, zwischen denen eine lodernde Fackel emporsteigt. Die Arme

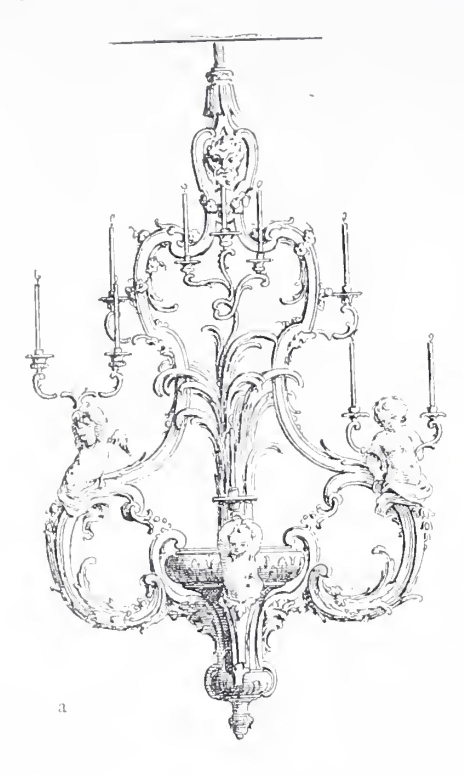
zeigen den prächtigen Schwung von Waldhörnern. Die Arbeit der Ciselirung ist von grösster Vollendung.

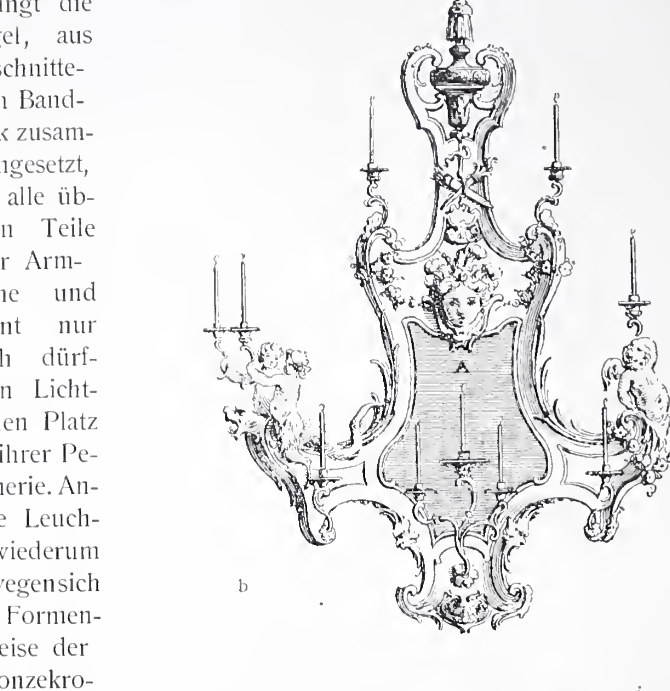
Diesem Leuchter schliessen sich die Stiche Forty's ergänzend an. Sie geben als Mittelstück bald einen Köcher, eine Vase, eine Schale, bald Halbfiguren oder ähnliches. Diese Einkleidung des Armträgers in eine bestimmte Gerätform musste freilich des öfteren zu einer etwas äusserlichen Verbindung der Arme mit dem Schafte führen. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts kommt auch die Radkrone wieder zu Ehren. Unter den Entwürfen Percier's und Fontaine's, der Hofdekorateure Napoleons I., befindet sich auch die Zeichnung zu einem Kronleuchter, der aus zwei durch Karyatiden verbundene Reifen besteht. (Recueil des décorations intérieures, Paris 1892, Pl. 12.) Auch Schinkel bevorzugt neben der Schalenform die Radform. Statt der kostbaren Bronze tritt oft das Holz ein.

Beim Schmiedeeisen lässt sich eine derartige feste Formenreihe nicht aufstellen. Ein selbständiger einheitlicher Typus, wie etwa bei der Messingkrone, wurde nicht geschaffen. Die Bildungen lehnen sich an die verschiedenen Formen der Messing- und Bronzekronen an. Der individuellen Gestaltungslust ist Thür und Thor geöffnet. Im allgemeinen lud indessen der in seiner Naturfarbe tote Stoff wenig zur Bildung eines Gerätes ein, bei dem man den schimmernden Glanz des Materials, den andere Stoffe boten, bevorzugte. Bemalung und reiche Vergoldung mussten wenigstens etwas Abhilfe schaffen. Man kann annehmen, dass man dem Schmiedeeisen stets in dieser Weise Farbe und Glanz gegeben hat, wenn auch heute die Farben bis auf wenige Spuren geschwunden oder einem einförmigen Anstrich gewichen sind. (Vgl. darüber Jul. Lessing, Bemaltes Schmiedeeisen, im Kunstgewerbeblatt 1887, S. 41 ff.) Auch beim Schmiedeeisen lässt sich das allmähliche Ausleben der mittelalterlichen Formen im 16. Jahrhundert beobachten. In den Friedenssälen zu Münster und Osnabrück befinden sich noch zwei fast gleichartige Kronleuchter aus jener Zeit, noch ganz in der Form jener im Mittelalter so beliebten Reifform. Dann wird jedoch die Armkrone die Regel. Sie schliesst sich den Formen der Messing- und Bronzeleuchter an, deren geschlossene Mittelkörper der Schmied in ein lockeres Gefüge von Stäben und Bändern aufzulösen sucht. Diese Versuche erzeugen eine fesselnde Mannigfaltigkeit abwechselnder Gestaltungen, die sich nicht in eine einheitliche Formel zusammenfassen lassen. Die S. 128 abgebildete Krone aus dem Landesmuseum in Graz aus dem Ende des 17. Jahrhunderts bietet eine direkte Übersetzung der Messingkrone in die Sprache des Schmiedeeisens. Den bauchigen Formen der grossen Kugel und geschwollenen Wülste ist man durch reiche Verwendung breiter getriebener Akanthusblätter nahe gekommen. Weit freiere Übertragungen geben bemalte und vergoldete Leuchter des Berliner Kunstgewerbemuseums (einer davon ist im Kunstgewerbeblatt 1887, S. 41 abgebildet). Vielfach ver-



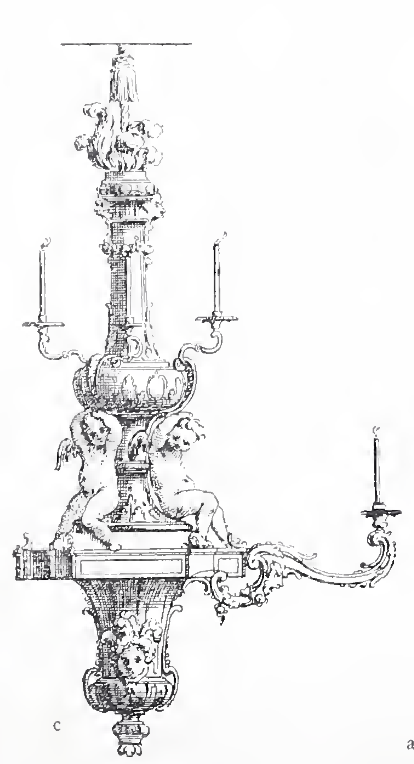
Bronzekronleuchter der ehemaligen Sammlung Hamilton. Um 1700.

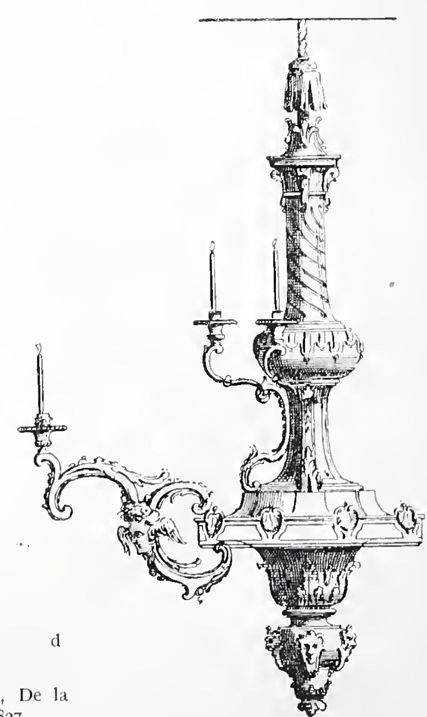

a


b

schlingt die Kugel, aus geschnittenem Bandwerk zusammengesetzt, fast alle übrigen Teile der Armkrone und gönnt nur noch dürftigen Lichtarmen Platz an ihrer Peripherie. Andere Leuchter wiederum bewegen sich im Formenkreise der Bronzekronen, sowohl der Kronleuchter im Stil Marot's oder Boulle's, als auch der lyraförmigen Lüster Blondel's und Cuvilliès. In dieser Art sind die trefflichen Entwürfe von Gabriel Huquier aus seinem Livre de Serurerie, gegeben in der Abbildung S. 117.

Das bei weitem wichtigste Ereignis in der Geschichte des Beleuchtungswesens seit dem Mittelalter ist das sieghafte Auftreten des Krystalllüsters gegen Ende des 16. Jahrhunderts. Mit ihm tritt ein völlig neuer Faktor bei der Bildung von Beleuchtungsgerät auf: die Verwendung der durch Bergkrystall oder Glas aufgefangenen Reflexlichter. Zur selben Zeit, als das auf schlichtbürgerliche Solidität zugeschnittene Leben in den deutschen Ländern sich in der Messingkrone ein ihm zusagendes und angemessenes Gerät schuf, erfand die aristokratische Gesellschaft Italiens in dem Krystalllüster ein Schmuckgerät, würdig die stolze Pracht ihrer Palaste zu steigern, deren Prunkräumen er sowohl am Tage zum stattlichen Schmuck gereicht, wenn die Strahlen der Sonne sich in den spiegelnden Flächen zu wunderbarem Farbenspiel brechen, als auch des Abends, wenn der Schein der Lichter in den funkelnden Prismen hundertfaches Echo findet. Aber nicht nur einen rein ästhetischen Genuss bietet der Krystalllüster, er erfüllt auch einen praktischen Zweck. Indem das Licht der Kerzen in vielfachem Reflex auf den Krystallkörpern wiederkehrt


c


d

a, b, c, d Entwürfe zu Kronleuchtern aus Blondel, De la Distribution des maisons de plaisance, Paris 1837.



Kronleuchter aus Bergkrystall, in Eisen montirt, in der Casa reale zu Turin. 18. Jahrhundert.



und sich in unzählige kleine Nebenlichter auflöst, trifft statt der Einzelflammen ein einziger grosser Lichtkörper von mildem Glanze das Auge. Eine der frühesten Erwähnung dieses neuen Geräts enthält das ›Inventar eines Prinzen von Condé aus dem Jahre 1588. Im 17. und 18. Jahrhundert erhält er besonders in den romanischen Ländern eine solche Beliebtheit, dass er fast völlig den Metallkronleuchter verdrängt. In Frankreich kommt er um 1650 zur Herrschaft. Damals erfreuten sich die Lüster der Fabriken in Mailand eines besonderen Rufes. Im 18. Jahrhundert treten die böhmischen Werkstätten in den Vordergrund, die statt des kostbaren Bergkrystalls Glas verwandten. Die Krystalllüster nehmen vielfach phantastische Gestaltungen an. Der Eskurial besitzt noch einen prächtigen Lüster, aufs reichste mit Krystallen besetzt, auf dessen ringförmigen Mittelkörper grosse Pfauen aus Krystallen aufgesetzt sind. In den Schlössern Ludwigs XIV. hatten sie mehrfach die Gestalt einer riesigen Krone. Einen derartigen Lüster zeigt ein Gemälde von Louis Silvestre in Versailles und dessen Wiederholung in der Dresdener Galerie, das den Besuch des Kurfürsten von Sachsen beim Könige in Fontainebleau darstellt. Einen Lüster aus der Zeit Ludwigs XV. giebt die Abbildung S. 117. Der schmiedeeiserne Lüster der Casa reale zu Turin S. 123 schliesst sich der erwähnten Lyraform der Bronzekronen an. Er ist mit grossen Bergkrystallen in Tropfenform besetzt, denen sich als besonders kostbarer Schmuck hohe Krystallspitzen zugesellen. Während hier die Metallstäbe die Silhouette des Geräts markiren, werden bei dem Lüster des Gardemeuble in Paris die Umrisslinien von den Perlketten gegeben, die in graden Linien und Bogen herabfallen. Um die Mitte des Lüsters ist ein Reif, gebildet aus sechseckigen Krystallen, wie ein Armband aus kostbaren Edelsteinen gelegt, der vier flammende Herzen trägt. Auch hier ist der Bergkrystall als besondere Kostbarkeit noch verhältnismässig sparsam verwendet. Gegen Ende des Jahrhunderts kamen dann jene völlig mit Ketten und Perlschnüren behangenen Lüster in Form einer geschlossenen Birne auf, die sich neben jenen anderen aus mehreren übereinander-

Kronleuchter aus Bronze im Salon der Königin Marie-Antoinette zu Versailles (Louis XVI.).
Aus WILLIAMSON, Les meubles d'art du Mobilier National. Paris 1883.



Lüster aus venetianischem Glas. Rom, Palazzo Spada.

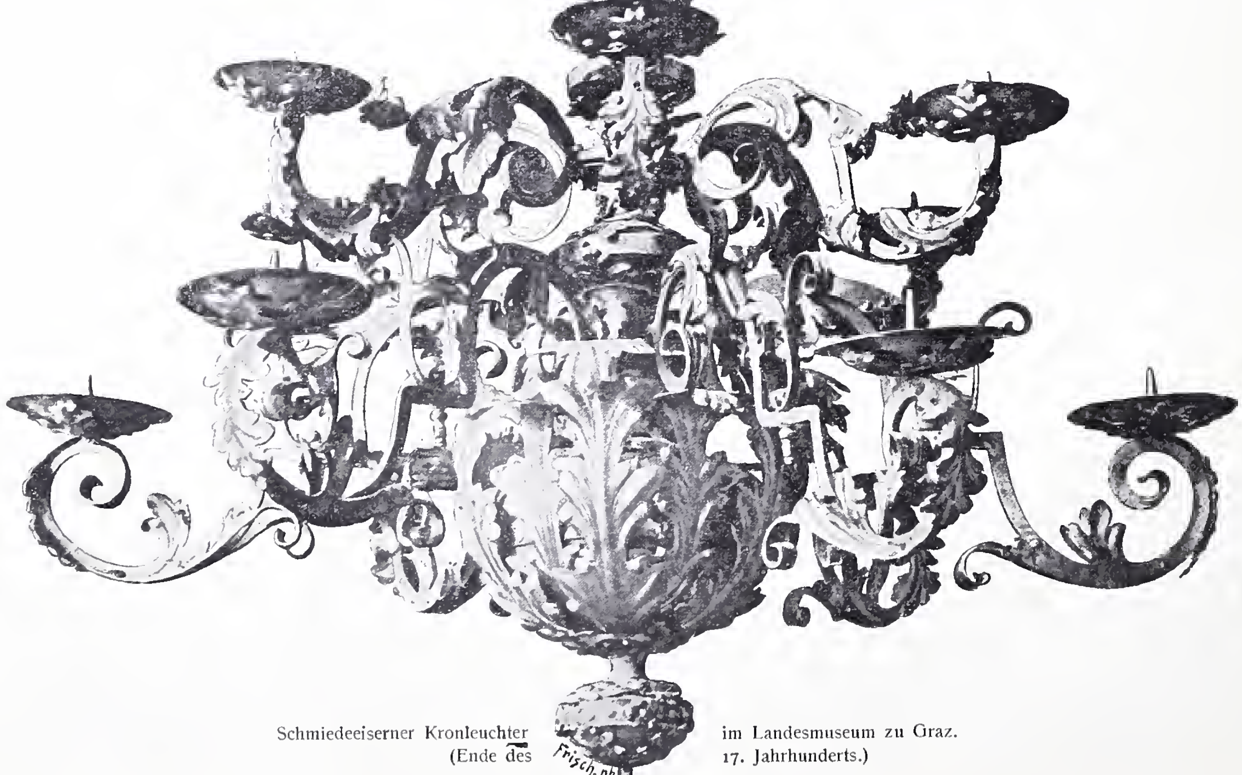


Kronleuchter aus Porzellan im Schloss zu Aranjuez aus der Fabrik Buen Retiro. 18. Jahrhundert.

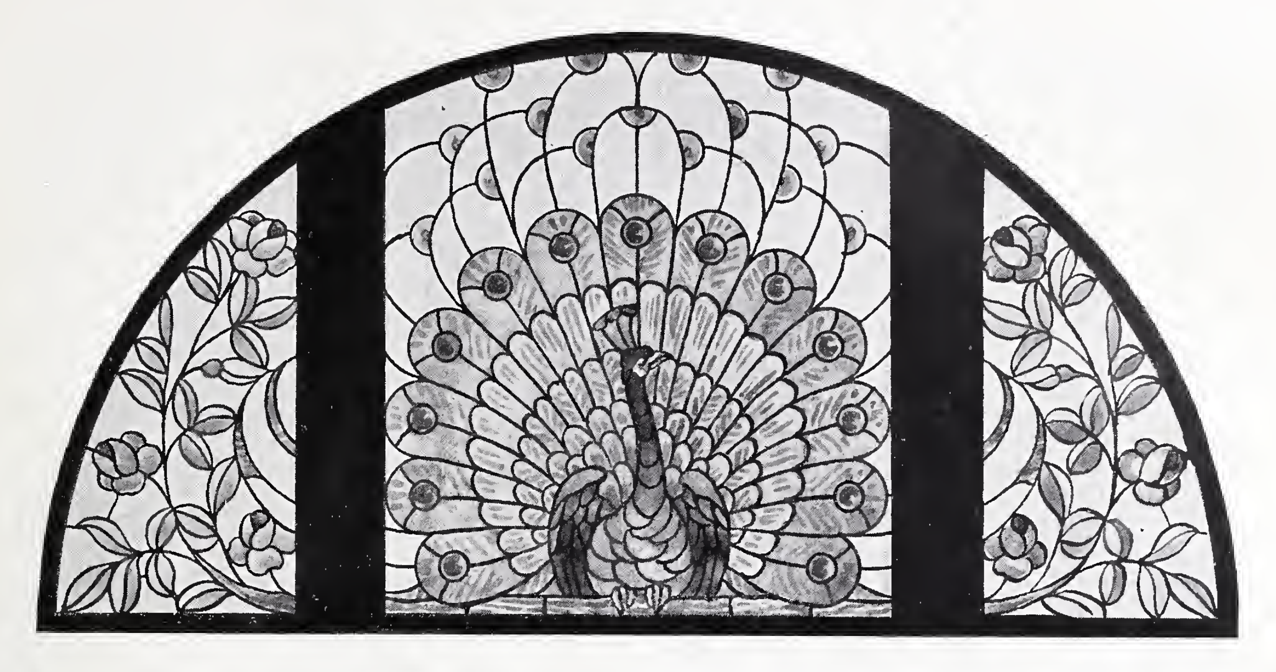
gesetzten Reifen mit herabhängenden Prismen bestehenden Lüstern bis tief in das 19. Jahrhundert erhalten.

Verwandt dem Materiale nach ist der aus geblasenem und gekniffenem Glase bestehende Glaslüster, der aber mit dem Krystalllüster nur die Eigenschaft der Zerbrechlichkeit gemein hat, von dessen angeführten Vorzügen keinen einzigen besitzt. Auch wusste er sich weder dessen Formenreichtum noch Verbreitung zu verschaffen. Er war fast ausschliesslich Produkt der venetianischen Glasfabriken, die ihn noch heute fast in denselben Formen herstellen wie vor Jahrhunderten. Doch besitzt das Kensingtonmuseum in London auch einen kleinen spanischen Lüster aus Milchglas von schlichter Gestaltung. Der Formenkreis des Glaslüsters ist sehr beschränkt. Neben der Armkrone kommt noch die Lyraform vor. Der Schaft und die Arme setzen sich aus einer Anzahl hohler Röhren, die gewöhnlich spiralig gedreht sind, und aufeinandergesetzten Schalen und Kugeln zusammen. Als reichlicher Schmuck treten mit der Zange gekniffene Blätter und Blüten hinzu, die an langen Stielen aus den Schalen herausschauen. Dazu kommen noch Behänge, grosse Lichtmanschetten u. dgl. Zuweilen verbinden sich auch Krystalle mit den Glaskronen. Der Blumenschmuck geht vielleicht auf die Sitte zurück, die Kronleuchter in Verbindung mit Blumenampeln zu bringen. Auf einem der grossen 1490—95 hergestellten Gemälde mit Darstellungen aus der Legende der h. Ursula von Vittorio Carpaccio, die sich jetzt in der Accademia delle belle arte in Venedig befinden, trägt die obere Schale eines Kronleuchters lebende Blumen.

Endlich trat im 18. Jahrhundert auch das Porzellan in den Kreis der bis dahin für den Kronleuchter gebräuchlichen Stoffe ein. Zunächst begann man die Bronzekrone mit Porzellanblumen zu schmücken. Diese Sitte fand in Frankreich durch die Pompadour weiteste Verbreitung. Man bildete die Arme des Kronleuchters als Zweige aus, strich sie naturfarben an und besetzte sie mit Porzellanblumen, die man sogar, um die Täuschung voll zu machen, gelegentlich parfümierte. Die Kronen nehmen vielfach willkürliche Formen an. Die Pompadour bestellte im Jahre 1759 für das Kabinett des Königs in Crecy bei Lazare Duvaux einen sechsarmigen Kronleuchter mit einem Springbrunnen, dessen Wasserstrahl aus Krystall gebildet war, umgeben von Gitterwerk mit Blumen und Figuren von Meissener Porzellan. Die Prinzessin von Turenne liess sich einen anderen herstellen in Form eines Käfigs mit einem Kakadu, ebenfalls mit Blumen aller Art geschmückt. Auch die Berliner Porzellanmanufaktur hat der neuen Mode folgen und die Königlichen Schlösser mit Porzellanlüstern versorgen müssen. Ein besonders stattliches Exemplar befindet sich im Blauen Zimmer des Neuen Palais zu Potsdam, von dem Wiederholungen das



Schmiedeeiserner Kronleuchter im Landesmuseum zu Graz. (Ende des 17. Jahrhunderts.)



Glasfenster, entworfen und ausgeführt von Glasmaler ULE, München.

FÜR ODER WIDER KÜNSTLERKONKURRENZEN

VON *MAX SELIGER*

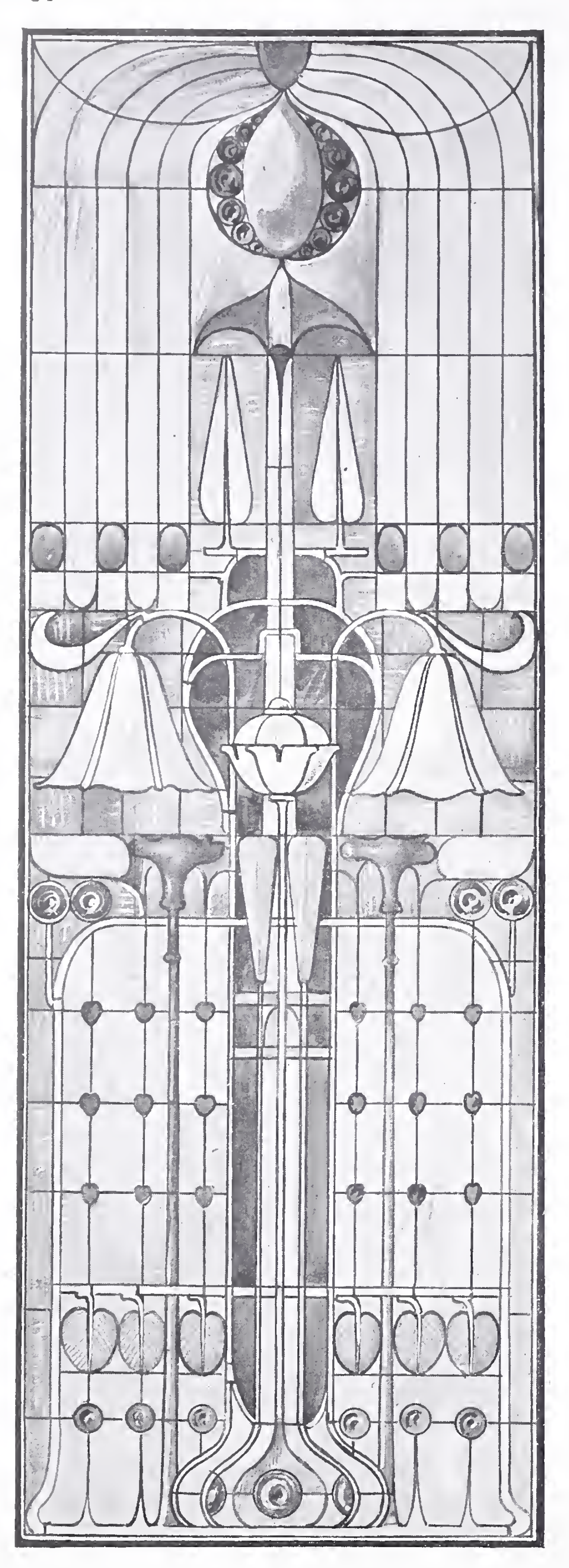


Initial, gezeichnet von Maler HANS SCHULZE, Berlin.

DIE folgenden Gedanken sollen die Frage klären helfen, ob die Konkurrenzen für die Kunst heilsam sind, ob sie den Künstlern geschäftlich vorteilhafter sind als direkte Aufträge oder dem Publikum, und drittens ob sie eine zeitgemässe, nicht entbehrliche Gattung von Kunstarbeit darstellen.

Bei der Untersuchung des ersten Punktes ist nötig, sich eine genaue Vorstellung zu machen, wie die Kunst mittels des Wettbewerbes entsteht. Der Vorgang ist der folgende: Durch schriftliche Wunschzettel, die Wettbewerbsbestimmungen, wendet sich das Publikum an unbekannte Künstler. Weil das Ausschreiben auf Viele und Unbekannte Rücksicht nehmen muss, kann es nur allgemeiner Natur sein, im Gegensatz zu dem direkten Auftrag, der auf den Kunstcharakter eines Künstlers zugeschnitten werden kann. Die Aufgaben müssen daher von einer vorhandenen Umgebung mehr oder weniger losgelöst werden und entbehren der natürlichen Schranken, die beim direkten Auftrag mitsprechen. Darum ist die beim Wettbewerb geforderte und erzeugte Kunst mehr von der Mode abhängig. Im Vergleich zum direkten Auftrag, der persönlichen Verkehr mit Frage und Antwort gestattet, ist der Weg des Wettbewerbes unklar und lässt viele Fragen unbeantwortet. Da die meiste Kunst abhängig ist von einer Umgebung, so ist diejenige Kunst passender und für den definitiven Ort geeigneter, welche auf einem Wege gemacht wird, der möglichst genau und klar diesen bekannt macht, und dieses ist der Fall nur beim direkten Auftrag, während der schriftliche ungenaue Verkehr mittels Konkurrenzbestimmungen auch das Resultat unsicher und zweifelhaft macht. Dasselbe ist ausnahmsweise gut, wenn den Siegern die Aufgabe gerade gut gelegen hat. Hierfür ist eine Wahrscheinlichkeit nicht da, weil die zur Aufgabe geeignetsten Specialisten nicht immer sich beteiligen.

Ich bin sogar geneigt, anzunehmen, dass den Bestellern von jenen Siegern wären noch bessere Lösungen gemacht worden, wenn sie im direkten Auftrag persönlich mit den Künstlern verkehrt hätten und die detaillirtesten Wünsche geäussert hätten. Die Unsicherheit



Entwurf zu einer farbigen Fensterverglasung von PATRIZ HUBER, München.

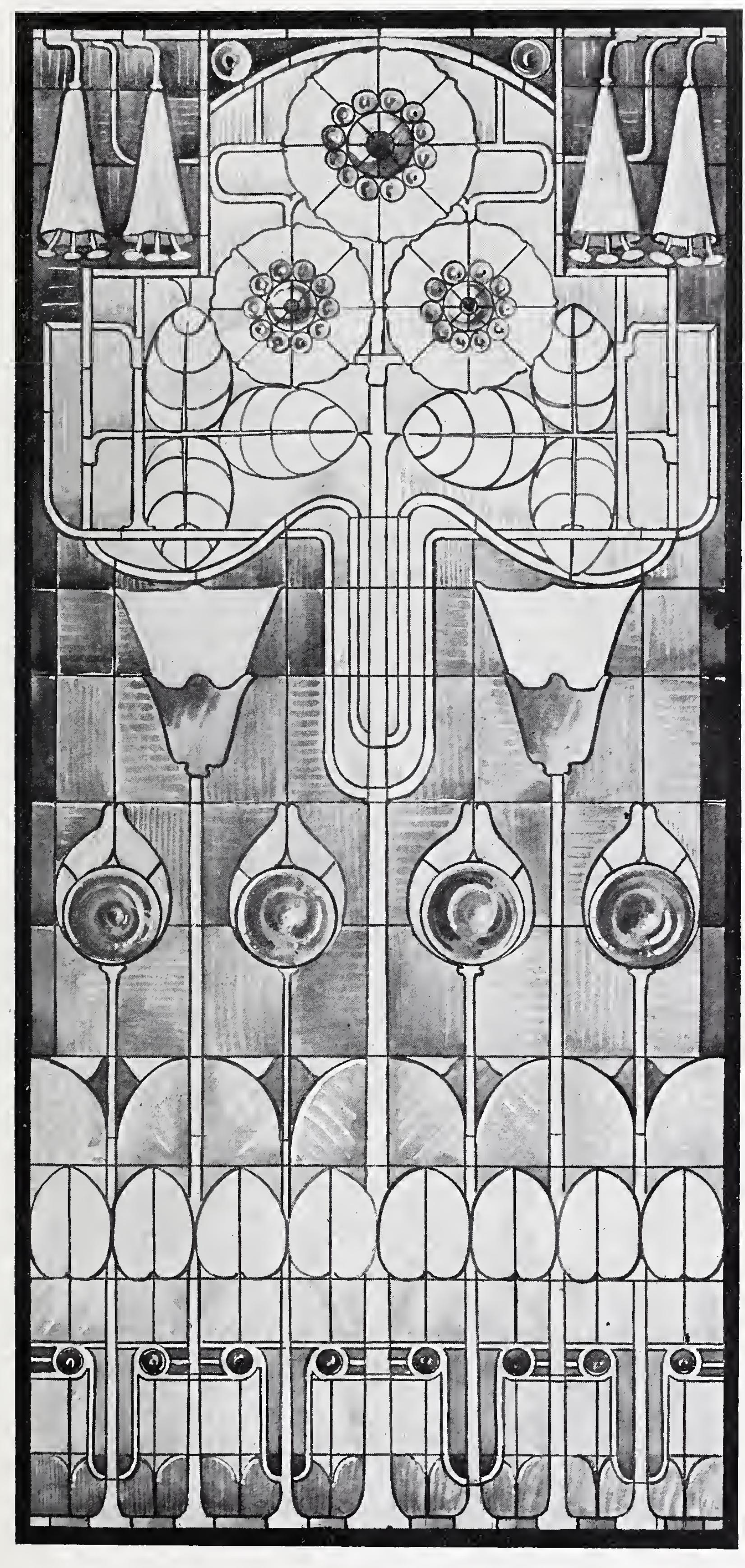
des Resultats der Konkurrenzen erhellt auch daraus, dass häufig die gekrönten Entwürfe gar nicht zur Ausführung gewählt werden. Dies scheint mir nicht lediglich eine Geldfrage, sondern verursacht durch den Zwiespalt zwischen der Überzeugung der Juroren und der Ausschreiber. Häufig auch ist das Resultat eine beiderseitige Enttäuschung, und dann geht der Ausschreibende zu einem ihm wohlbekannten oder für seine Aufgabe als passend empfohlenen Künstler und erteilt den direkten Auftrag. Dieser Weg mit persönlichem Verkehr ist menschenwürdiger und ermöglicht allein eine gründliche Klärung und ein vollkommenes Sichverstehen.

Die Arbeitsweise mittels Konkurrenzen erinnert mich an zwei Leute, die sich durchs Telephon vorstellen und so sich kennen lernen wollen. Sie reden mit Schatten. Sie erhalten nur ein ungenaues, verschwommenes Bild von einander. Ebenso wenig erschöpfend ist das Bekanntwerden der beiderseitigen Parteien und ihrer Wünsche auf dem Wege der schriftlichen Wettbewerbsbestimmungen.

Selbst die Arbeitsweise der Jury garantirt nicht die passendste beste Kunst. Die Jury lässt sich bisweilen blenden durch brillanten Vortrag der Lösungen, auch ist die eingehende Prüfung der vielen Projekte in kurzer Zeit wohl fast ausgeschlossen. Es wird eben mehr die rein künstlerische ideale Konzeption als die wirklich genau den örtlichen Verhältnissen gerecht werdende Lösung gekrönt. Also schon die Arbeit der Jury enthält eine gewisse Ungenauigkeit und Flüchtigkeit. Eigentlich müsste doch die Jury den definitiven Ort für die ausgeführte Lösung genau aus der Natur kennen und nicht ungenau aus Plänen und Bildern allein. Darum erachte ich die erzieherische Wirkung des Wettbewerbes auf die Kunst für zweifelhaft, wenn nicht gar für schädlich. Die Kunst wird in einer Weise hervorgebracht, die mehr der grauen Theorie als dem grünenden Baum des Lebens gleicht.

Die Konkurrenzkrankheit hat sich so ausgebreitet, dass man von einer ganzen Konkurrenzlitteratur sprechen kann, welche die Aufgaben verbreitet, die Lösungen mitteilt und bespricht. Zugleich ist eine ganz neue Klasse von Künstlern damit erzeugt, welche fast ausschliesslich vom Wettbewerb lebt. Solche Künstler beteiligen sich fast an jedem Wettbewerb, der in ihr Gebiet schlägt, und beschäftigen gar eine Menge Gehilfen für diesen Zweck. Diese Künstler bekommen einen Blick für das, worauf es ankommt, haben einen bestechenden Vortrag bei ihren Projekten, und da die Jury oft bei ähnlichen Aufgaben dieselbe ist, so vermögen sie deren Geschmack zu treffen und zu siegen. Ihre Chancen werden noch grösser, weil sie ihre ganze Zeit und Kraft auf die Wage werfen und so jedem Wettbewerb aussichtsvoll gegenüberstehen.

Man kann wohl im allgemeinen sagen, dass beim



Entwurf zu einer farbigen Fensterverglasung von PATRIZ HUBER, München.

künstlerischen Wettbewerb gewöhnlich dieselben Leute siegen, die auch in der Praxis und auf Ausstellungen wohl bekannt sind. Aber man kann kaum umgekehrt behaupten, dass sie so tüchtig sind, weil sie gesiegt haben. Ich bin gegen den Wettbewerb, weil mir die Aufgaben nicht gefallen, die dieser Weg gestattet. Für jüngere Kräfte ist an der Aufgabe des Wettbewerbes eine Gelegenheit, sich zu versuchen und zu üben, doch halte ich enger begrenzte Aufgaben im direkten Wege für nützlicher und lehrreicher, weil gewissermassen unter Korrektur gearbeitet wird, unter der Kontrolle der Praxis. Alle Kunst, die meisterlich ausgeübt wird, ist Specialkunst. Für die Jugend ist der Weg des Wettbewerbes gefährlich, wenn er zu viel oder allein benutzt wird, weil Ruhe und Sammlung durch Aufgaben verschiedensten Charakters und Gebiets verhindert wird. Die Konkurrenzarbeit führt zur Zersplitterung und Kraftverschwendung durch unbestimmte Aufgaben. Die Preise sind die Lockspeise, von der nur zwei oder ganz wenige geniessen können. Die Mehrzahl muss wie in der Lotterie verlieren. Feststehende tüchtige Künstler beteiligen sich an diesem Glücksspiel nur, wenn sie Zeit haben neben ihren Aufträgen, wenn ihnen die Aufgabe liegt und die Preise sehr hoch sind. Diesen wird der Wettbewerb nicht schaden, aber für sie und ihre Kunst ist diese Übung und der daraus mögliche Ruhm auch nicht nötig. Die Jugend aber wird von allen Seiten angelockt und beunruhigt. Sie konzentrirt sich nicht, wird flüchtig und lernt nicht unter dem Zwang einer Umgebung arbeiten. In dieser Beschränkung der Praxis zeigt sich der wirkliche Meister. Ich halte den Weg, durch Konkurrenzen bekannt zu werden, für nicht heilsam und den darauf allein begründeten Ruhm für täuschend und verdächtig.

Vielleicht ist diese Art Kunstarbeit mit ihrer oberflächlichen Flüchtigkeit anderen schlechten modernen Arbeitsweisen nachgeahmt.



Glasfenster, entworfen und ausgeführt von Glasmaler ULE, München.

Hiernach ist der zweite Punkt zu behandeln, ob die Konkurrenzen den Künstlern oder dem Publikum geschäftlich nützlicher sind als direkt bestellte Arbeit.

Die Preise, welche im allgemeinen beim Wettbewerb ausgesetzt werden, übersteigen selten wesentlich die Honorare guter Künstler. Der erste Preis öfter, doch ist die Aussicht auf diesen für alle fast = 0.

Die anderen Preise und die Ankaufshonorare stehen oft unter guten direkten. Für die tüchtigen Künstler, welche meist Aufträge haben, ist also keine Ursache, so gewagte Arbeit zu leisten. Meist wagen nur die Unbeschäftigten den Sprung ins Ungewisse und studiren die Ausschreibungen, die ihnen wo möglich gar nicht liegen. Es kommt wohl vor, dass durch Konkurrenzen junge, bisher nicht bekannte Talente plötzlich entdeckt und durch die Prämiirung sehr vorteilhaft empfohlen werden. Aber es ist damit nur für eine Aufgabe ihre Tüchtigkeit bewiesen und dieselben Leute enttäuschen für andere Aufgaben. Ebenso ist dieser Ruhm deshalb sehr relativ gross, weil ihre Nebenbuhler vielleicht nicht mitstritten.

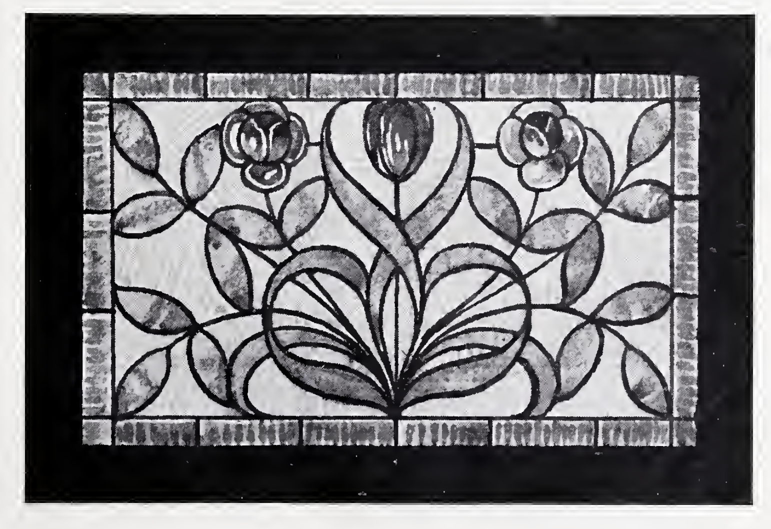


Glasfenster, entworfen und ausgeführt von Glasmaler Ule, München.

Während mir der Nutzen des Wettbewerbs für die Künstler gering und zweifelhaft scheint, bietet er dagegen dem Publikum eine Gelegenheit, Geschäfte zu machen.

Für irgend einen gangbaren Modekunstartikel schreibt der Geschäftsmann eine Konkurrenz aus. Durch zwei hohe Preise lockt er sehr viele Künstler zur Beteiligung an. In dem Ausschreiben behält er sich vor, Ankäufe zu machen, was die Künstler noch mehr ermuntert und ihre Hoffnung schwellt. Diese Ankaufspreise sind aber für den nicht flüchtig Lesenden weit geringer als der schon niedrige dritte oder gar noch vierte Preis, die kaum mehr direkten guten Honoraren entsprechen. Durch die ganze Ceremonie der Ausschreibung, die in der Presse zweimal, bei der Ankündigung und dem Bericht über den Ausfall der Konkurrenz, besprochen wird, macht die Firma die feinste Reklame für sich und noch ein zweites brillantes Geschäft. Sie hat eine grosse Auswahl der gangbaren Ware, die gut genug für den ersten Preis gearbeitet wurde und welche für den Künstler nachher als durchgefallene Kunst völlig wertlos ist, weil sie nur für jene Firma in Thema, Massstab, Charakter passend gehalten ist.

Deshalb nehmen fast alle Künstler nach Verkündung des Urteils im Augenblick der moralischen Depression die niedrigen Ankaufsofferten und sogar tief darunter stehende Gebote bedingungslos an. So ergiebt dies Verfahren für gewisse Leute eine billige und reiche Ernte. Je grösser die Beteiligung, je geringer an Wert und je grösser an Zahl die Preise, also je grösser die Menge der reingefallenen Künstler, desto lohnender das Geschäft.



Glasfenster, entworfen und ausgeführt von Glasmaler Ule München.



Glasfenster, entworfen und ausgeführt von Glasmaler Ule, München.

Vor der Öffentlichkeit spielt sich noch dazu dieser Vorgang ab unter der Maske: Anerkennenswerte Förderung der Kunst durch die Firma X auf dem modernen Wege des Wettbewerbs. Manchmal ist wohl gar eine geschickte Klausel in den Ausschreibungsbedingungen, die der Firma gestattet, in einem gewissen Fall (beispielsweise nicht genügende [?] Beschickung) die Preise überhaupt nicht auszuzahlen, dagegen die eingegangenen Arbeiten auszuplündern.

Vereine und Juroren können nicht vorsichtig genug sein in der Prüfung der Bedingungen solcher Ausschreibungen. Durch Unaufmerksamkeit werden sie am häufigsten mit ihren guten Bestrebungen gemissbraucht. Dass die Absicht solcher Firmen lediglich darauf gerichtet war, ein Geschäft zu machen durch die Unachtsamkeit und Depression der durchfallenden Künstler, ist daraus ersichtlich, dass sie sich durch das Urteil der sachverständigen Künstlerjury gar nicht gebunden fühlen und oft die preisgekrönten Arbeiten nicht ausführen und den Namen des Erzeugers vervielfältigen, wodurch einige wenige Künstler einen geschäftlichen Erfolg haben könnten, sondern dass sie ganz nach ihrem Geschmack handeln. Während so mehr das Publikum als die Künstler im Vorteil zu sein scheint, sind auch die Fälle nicht selten, wo die Ausschreibenden ein Fiasko machen. Oft konkurriren fast ausschliesslich sehr geringe, untüchtige Künstler, die natürlich kein gutes Resultat machen können. Dass Tüchtige mitarbeiten, kann fast nur durch sehr hohe Preise erreicht werden, und dann stehen oft bei der ungenauen Art des ganzen Vorgangs die Leistungen nicht im richtigen Verhältnis zu den hohen Preisen, für die man beim direkten Auftrag von bekannten Specialisten bessere Arbeit erhalten konnte. Die Tüchtigen haben meist feste Bestellungen und deshalb selten Lust und Zeit für das gefährliche Spiel, oder die Jury bietet ihnen nicht genügende Garantie für das Verständnis ihrer Individualität, oder sie arbeiten wohl gar bei niederen Preisen flüchtig und mit halben Kräften.

Es gilt jetzt über den dritten Punkt, ob der künstlerische Wettbewerb einer zeitgemässen Notwendigkeit entspricht, eine Ansicht zu äussern.

Eine gewisse Harmonie zur Jetztzeit scheint mir zu bestehen, insofern, als ich die Zustände, unter denen moderne Kunstarbeit geleistet wird, für teils schlecht, ungesund und deshalb vorübergehend halte. Die moderne Baukunst wird so gehetzt, dass die Konzeption und Ausführung sehr leidet. Die in der Architektur angewandten Künste werden ebenso mitgejagt, und die unglaublich kurzen Lieferungstermine, in denen alles gemacht wird, stehen in natürlichem Gegensatz zu ruhig erfundener und gut und solide ausgeführter Kunst. Ähnlich unsolid und ungesund scheinen mir die Verhältnisse bezüglich moderner Wettbewerbskunst zu sein. Nun kann man für die Konkurrenzen sagen: im Wettstreit liegt das Belebende. Aber ist das Leben mit der bisherigen Arbeitsweise der Praxis nicht auch ein Kampf gewesen? Hat nicht auch beim direkten Auftrag stets versucht, einer den andern zu überflügeln und zu übertreffen? Zudem ist der bisherige Weg der geschichtlich erprobte, Jahrhunderte alte und schon deshalb gut empfohlene. Unsere junge Kunst bedarf bei ihrer Entwicklung der Schulung auf einem sicheren Wege mit bekanntem Ziel. Wohin der andere führt, weiss keiner. Die Konkurrenzarbeit erscheint mir als eines der charakteristischen Symptome unserer flüchtigen, ruhe- und traditionslosen Zeit. Die künstlerischen Ideale, Ansichten, Arbeitsweisen und Ziele wechseln schnell wie die Kleidermoden. Die Erfindung des Berufs der

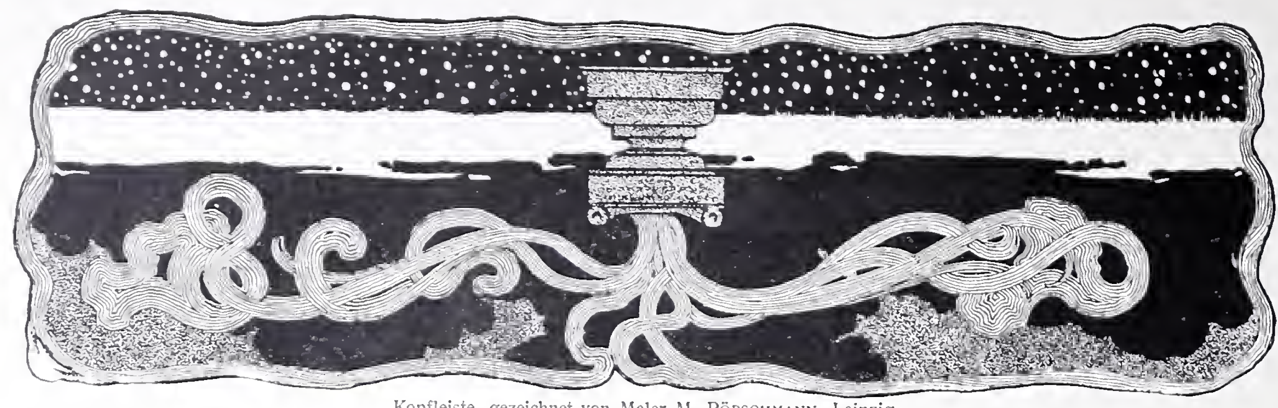
Kritiker, die nicht ihrer selbst wegen da sein wollen, sondern zur Erziehung des Publikums und der Künstler, hat die Unsicherheit über Wege und Ziele der Kunst noch vermehrt. Fragen, über welche die Künstler selbst unklar sind, löst schnell die Kritik, nur leider zu oft anders und nur das letzte Mal immer richtig. Zudem will man das Neue um jeden Preis, wenn es sich auch nicht messen kann an Leistung mit dem Historischen, Traditionellen. Man will nicht mehr den alt erprobten langsamen Weg der Tradition, man wünscht auf einem neuen schneller und bequemer zum Ziel zu kommen. Aber das Ziel ist nicht bekannt. Auch die Kritik protegirt diesen Weg. Sie predigt für das Originale, Unabhängige, Niedagewesene und damit die Auflösung dessen, was die historische Kunst gross gemacht hat, der Schule, Tradition, Zucht und Meisterschaft. Besonders gefährlich ist dieser Geist für die Schulen, für die Jugend. Der Jugend ist nötig, die Elemente, die Prinzipien der Kunst zu erkennen, und dazu eignen sich am besten die geschichtlich anerkannten Exempel, also der Weg der Tradition. Aus dem eben beleuchteten Gesichtspunkt mehr bin ich Gegner der Wettbewerbsaufgaben und Arbeitsweise. Es ist socialdemokratischer Geist darin, der zerstören will und nicht weiss, was er aufbauen wird. Ich gebe den intimeren Aufgaben des direkten Auftrags den Vorzug vor den ungenauen, allgemeinen des Wettbewerbs. Ich zweifle nicht, dass die Leistungen des ersteren zu denen des letzteren mindestens im Verhältnis von Besser und Gut stehen für beide Teile, Künstler und Abnehmer.

Gelten lassen möchte ich die engeren Konkurrenzen aufgeforderter bekannter Künstler, die besonders bei Architekturfragen angewandt werden. Wohlbekannte tüchtige Künstler, die für eine bestimmte Aufgabe geeignet erscheinen, streiten unter vollem Namen meist gegen Entschädigung um den Preis für die beste Lösung. Hier kommt wohl in den meisten Fällen ein brauchbares Resultat heraus, weil alle annähernd ebenbürtig und überhaupt tüchtig sind. Hier handelt es sich nicht um ein Experiment, ein Rechenexempel mit unbekannten Grössen, sondern um das Finden des Besten aus bekannt Gutem.

Hiernach gebührt das Wort dem, der nachweist, dass die Konkurrenzen grössere Lichtseiten haben als Schattenflächen.



Glasfenster, entworfen für das Klubzimmer eines Restaurants in Hamburg von Architekt WOLBRANDT daselbst.



Kopfleiste, gezeichnet von Maler M. PÖRSCHMANN, Leipzig.

DIE NADELKÜNSTE UND DAS KUNSTGEWERBE

VON *L. HAGEN*

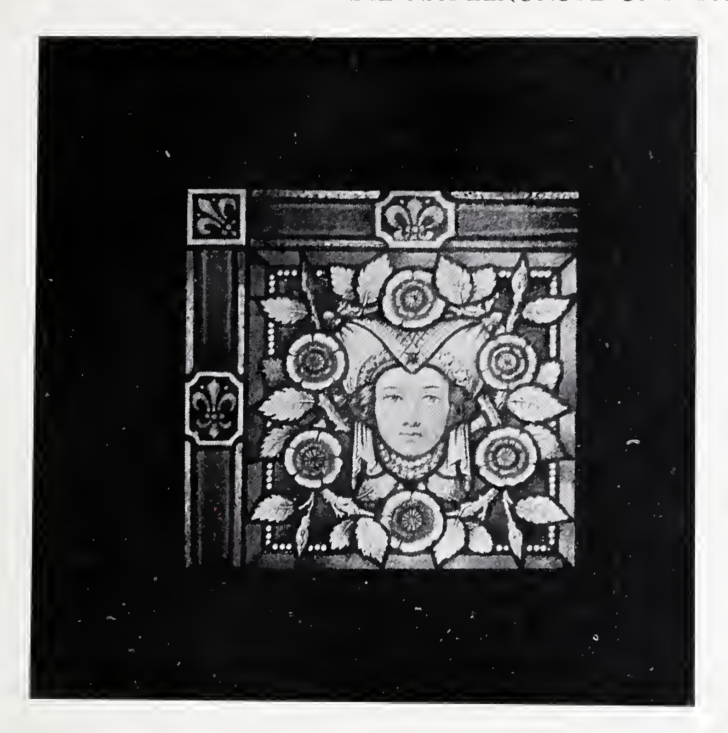
IM modernen Leben wird durchweg nur eine sehr lockere Verbindung der Nadelkünste mit dem Kunstgewerbe anerkannt. Die Stickerei ist gegenwärtig sehr weit davon entfernt, ihre berufsmässige Rolle als Führerin der gesamten Textilkunst zu erfüllen. Ohne Zweifel haben die Leistungen der Plauenschen und aller benachbarten erzgebirgischen Industrien einen starken Aufschwung genommen, und namentlich die Distrikte von Aue, Annaberg, Eibenstock u. s. w. bieten in Passementerie und in Maschinenspitzen vieles geradezu Tadellose, und manches Mustergültige wird auch ohne Anlehnung an überlieferte alte Spitzenmuster geschaffen. Die Industriellen aber klagen, dass bei den deutschen Frauen nicht annähernd so viel Verständnis für den Wert dieser Muster vorhanden ist, wie im Auslande.

Mehr noch überrascht die auffallende Unsicherheit des Geschmacks auf Seiten der Käuferinnen in Bezug auf Tapisserie-Arbeiten. Die Versicherung, dass eine neue Technik »modern«, eine ältere, vielleicht viel gründlichere »unmodern« ist, genügt, um jede Dame von einem Ankauf zurückzuschrecken, der nicht in die schablonenmässige Routine des Verkaufsgeschäftes hineinpasst. Die jüngere Generation höherer Töchter hat allerdings häufig von Stil reden hören, hat allerlei darüber in Zeitungsfeuilletons gelesen und fühlt sich nun verpflichtet, auch in Bezug auf Stickereien stilvoll zu sein. Der Kaufmann hat das natürlich rechtzeitig gewittert und trägt diesem Stilbedürfnis auf seine Art Rechnung. Er lässt die Wolle stilvoll, d. h. in möglichst unreinen Tönen färben und vergisst dabei, dass die alten Stickereien, die er nachzuahmen vorgiebt, nicht verblichen waren, als man sie anfertigte. Weil nun die künstlich alten Farben binnen kurzem unerträglich hässlich werden, weil besonders alles in Anilin Gefärbte nicht nur verbleicht, sondern sich dermassen verändert, dass die letzte Spur von Farbenharmonie erlischt, so stellt sich sehr schnell ein Überdruss auch an den Sachen ein, die etwa noch nach einem gut gezeichneten alten Muster hergestellt wurden. Ausserdem sind die guten alten Muster zum Teil in unbarmherziger Weise misshandelt worden, indem man sie willkürlich auf grobes Material übertrug u. a. m. Auf diese Art ist z. B. die gesunde Anregung, welche s. Z. durch Holbeintechnik und Leinenstickerei gegeben wurde, fast spurlos an dem Fortschritt der weiblichen Handarbeit vorübergegangen. Auf keinem Gebiete der dekorativen Kunst hat das, was die letzten Jahrzehnte an förderndem Einfluss auf den Schmuck des Heims boten, so wenig gefruchtet, wie auf dem Gebiete der Nadelkünste.

Man könnte nun diese Angelegenheit von kunstgewerblicher Seite mit einigen wohlfeilen Phrasen über verbildete höhere Töchter und die Minderwertigkeit des weiblichen Gehirns abthun. Das ist ja auch thatsächlich schon geschehen. Doch darf es nicht so bleiben, weil das Lebensinteresse des deutschen Kunstgewerbes von einer gewissenhaften Behandlung dieser Frage berührt wird. In den Fachblättern der Textilindustrie wird seit zwei Jahren unter Berufung auf Äusserungen von Direktor Hoffmann in Plauen wieder und wieder betont, dass das materielle Gedeihen der deutschen Textilindustrie in Zukunft nahezu ausschliesslich von dem künstlerischen Werte der Musterzeichnung abhängt. Aus dieser Thatsache folgt für den Anteil der deutschen Frauen in ihrer Stellung zum Kunstgewerbe zweierlei. Einmal werden sie den Umsatz der deutschen Ware in dem Grade fördern, wie ihr Verständnis für die Schönheiten der deutschen Musterzeichnung geweckt ist. In zweiter Linie liegen in den Kreisen der gebildeten deutschen Frauen viele tüchtige Kräfte im volkswirtschaftlichen Sinne brach, die sehr wohl im Dienste einer tüchtigen Muster-

Gemaltes Glasfenster, für die Villa Loewe in Berlin entworfen und ausgeführt von Architekt und Glasmaler A. Lüthi, Frankfurt am Main.





Teil der Umrahmung des Glasfensters von Glasmaler A. LÜTHI (s. Abb. S. 141).

Kunstgewerbeschulen als Vorlagen gegeben werden, wie es bisweilen geschehen ist, darf man keine Urteile über mangelnde Befähigung der Mädchen für das Musterzeichnen fällen. Die neuen deutschen Knüpfteppiche, die gegenwärtig im Auslande ein Absatzgebiet erobern, um dann auf den Flügeln der englisch-amerikanischen Mode ihren Einzug in das deutsche Heim zu halten, sind von einer Dame entworfen worden und übertreffen an Originalität und theoretischer (nicht historischer) Stilreinheit wohl so ziemlich alles, was bisher an Teppichen zu haben war. Selbst wenn indessen die Zahl der leistungsfähigen Musterzeichnerinnen immer nur sehr klein bleiben sollte, wird niemand bestreiten können oder wollen, dass die Nadelkünste das zweckmässigste Mittel bieten, um den Frauen im allgemeinen jene wenigen soliden Grundbegriffe vom Wesen des Stils beizubringen, die sie unbedingt haben müssen, wenn das heimische Kunstgewerbe in gesunde Bahnen der Entwicklung gelangen, wenn es auch im deutschen Heim dauernd festen Fuss fassen soll. Wer ein wenig mit der Entstehungsgeschichte der modernen englischen Ornamentik vertraut ist,

zeichnung verwertet werden könnten. Es ist ja gewiss eine fragliche Sache um den Wert mancher höheren Töchterschulbildung. Allein auch die mechanische Bildung der Musterzeichner, die noch vielfach nach dem Lehrlingssystem erfolgt und nur allzu oft noch mit Kinderwarten, Wassertragen und Holzhacken gemischt wird, hat ihre Lücken. Ohne Zweifel kann in Hinsicht auf die nationalen Interessen, die hier auf dem Spiele stehen, nicht die Frage massgebend sein, ob durch bessere weibliche Arbeitskräfte die weniger tüchtigen männlichen Kräfte zurückgedrängt werden. Da gegenwärtig der Schwerpunkt in der Industrie auf der Intelligenz der Arbeiter, insbesondere der Musterzeichner ruht, so muss der leitende Gesichtspunkt der sein, der die grösste Menge tüchtiger Kräfte heranzieht. Auf Seiten der gebildeten Mädchen liegt die vielseitigere Allgemeinbildung und dazu noch durchschnittlich die Wahrscheinlichkeit, dass das Elternhaus im stande ist, die Mittel zu einer gründlicheren Ausbildung zu gewähren. Den männlichen Kräften steht demgegenüber die engere Verknüpfung mit dem Handwerk zur Seite.

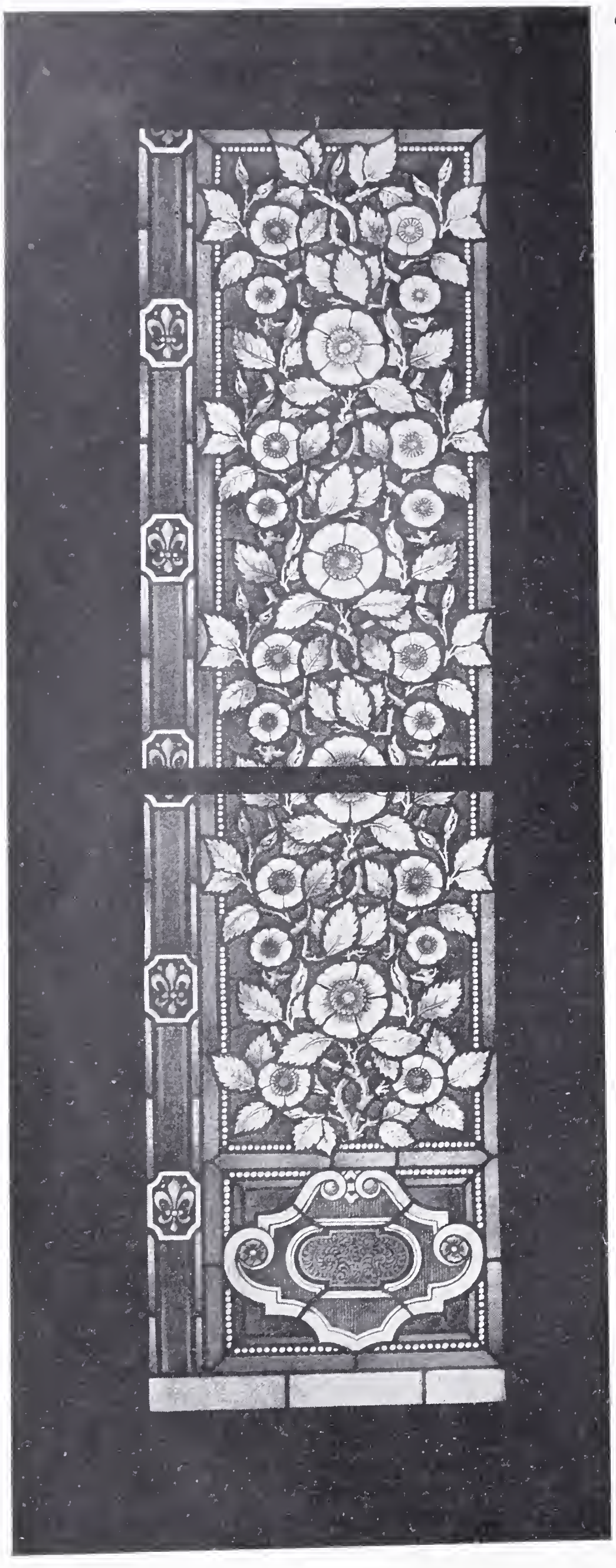
Diese fehlende handwerksmässige Grundlage, auf welche z. B. Herr Geh.-Rat Lessing die geringen Erfolge der Mädchen im Kunstgewerbe zurückführt, würde ohne Zweifel dem weiblichen Geschlechte durch engen Zusammenschluss des Zeichenunterrichtes mit den Nadelkünsten gewährt werden. Ohne allen Zweifel findet sich unter den Kunstgewerbeschülerinnen ein starker Prozentsatz mangelhaft erzogener, energieloser Mädchen. So lange es aber überhaupt noch möglich ist, dass Schmiedeeisenmuster den Stickereischülerinnen der

weiss ganz genau, welchen wesentlich fördernden Anteil der Dilettantismus der englischen Frauen an seinem Zustandekommen hatte.[1]) Auf Grund dieser Erfahrungen sollte man in deutschen kunstgewerblichen Kreisen alle Hebel ansetzen, um sich die ideelle Teilnahme der deutschen Frauen zu sichern.

Die Aufgabe, die Frauen diesem Interesse zugänglich zu machen, muss in erster Linie der höheren Mädchenschule und den Fortbildungsschulen gestellt werden. Es bedarf dazu gar keiner neuen Disciplin. Es ist nur nötig, den Zeichenunterricht und die Handarbeitsstunde durch kurze Belehrungen an der Hand der praktischen Ausführung zu vertiefen. Für den Zeichenunterricht kommt alles das in Frage, was Feodor Flinzer unter dem Begriff „Bewusstes Sehen“ zusammenfasst. Insbesondere bietet das Studium der Pflanzenformen, wie es z. B. in der Zeichenschule des Dresdener Frauen-Erwerbsvereins geübt wird, treffliche Handhaben.[2]) Daneben aber darf der Handarbeitsunterricht nicht ungenutzt bleiben. Der utilitarische Zug des modernen Schullebens, zum guten Teil auch die Pflichtvergessenheit der modernen Mütter bringt es mit sich, dass von der Mädchenschule die Erlernung aller praktischen Zweige der Handarbeiten gefordert wird. Es kann nun niemand in den Sinn kommen, etwa die Volksschule von dieser Verpflichtung

1) Ich habe darüber ausführlich im „Atelier“ Heft 7 für 1897 berichtet.

2) Mir sind tüchtige Privatlehrerinnen bekannt, die versichern, dass es gar nicht schwer hält, schon ziemlich junge Schüler in dieser Richtung zu bilden.



Teil der Umrahmung des Glasfensters von Glasmaler A. Lüthi (s. Abb. S. 141).

entlasten zu wollen. Aber auch hier ist es, wie in dem Schriftchen „Die technischen Fächer" von Vietor (Wiesbaden, Vietorsche Buchhandlung) nachgewiesen wurde, sehr wohl möglich, die Grundbegriffe der Flächenhaftigkeit, der Umrahmung oder Centralisation, der Symmetrie und des Richtungsgedankens (reihen, binden, oben, unten, liegen, hängen u. s. w.) zu entwickeln, ohne den praktischen Gang des Unterrichtes zu unterbrechen. Viel mehr noch und viel eindringlicher muss diese Forderung an die höheren Mädchenschulen gestellt werden. Vor allem ist der Begriff „Nadelkunst" wieder zu Ehren zu bringen; die Schule muss dahin zu wirken suchen, dass die dilettantische Pinselkunst zum besten der Stickerei einige Einschränkungen erfährt. Es ist sehr überflüssig, in Mädchenschulen gesonderten Kunstgeschichtsunterricht zu erteilen. Dies kann sehr wohl im Anschluss an Geographie und Weltgeschichte erfolgen. Auch eine gesonderte Unterrichtsstunde für Stillehre ist entbehrlich. Nur darf der Zeichen- und Handarbeitsunterricht nicht länger rein mechanisch bleiben.

Zur Not würden für die höhere Mädchenschule die obengenannten Grundbegriffe ausreichen. Wünschenswert wäre der Versuch, den Begriff einzubürgern, dass „Stil" aus Zweck, Stoff und Werkzeug hervorgeht, dass historischer Stil nur als Formensprache aufzufassen ist u. dgl. m. Einige Kenntnis dieser historischen Formen könnte angeschlossen werden. Unbedingt nötig ist der Versuch, den Handarbeitslehrerinnen Begeisterung für die künstlerische Seite ihres Berufes beizubringen und eine bestimmte theoretische Sicherheit, die während ihrer Ausbildung durch Anschauungsunterricht in den Museen zu begründen wäre. — Von berufener Seite wird geltend gemacht, den Handarbeitslehrerinnen fehle dazu die nötige Allgemeinbildung. Dieser Einwand hält aber nur Stich, wenn der Unterricht abstrakt, in wenig fassbarer Form und ohne Vorzeigung von Beispielen erteilt wird. Die Erfolge der Münchener Frauenarbeitsschule, wo der praktische Unterricht von einfachen theoretischen Erklärungen begleitet wird, beweisen, dass eine hohe wissenschaftliche Bildung keineswegs erforderlich ist, um das Nachdenken über die Bedingungen zu wecken, unter denen etwas Schönes zu stande kommen kann. Selbstverständlich darf man nicht verlangen, dass mit einem Schlage alles auf die höchste Entwicklungsstufe gehoben werden soll. Es leuchtet trotzdem ein, dass Verbesserungen wünschenswert und dringend nötig sind. Auf einem andern als dem vorgeschlagenen Wege wird man sie kaum erreichen. Es kann also nichts



Mittelteil des Glasfensters der Villa Loewe in Berlin (s. Abb. S. 141).



Unverständigeres geben, als den Anfang, der doch einmal gemacht werden muss, noch lange hinauszuschieben.

Von den Nadeltechniken, die für eine zielbewusste Pflege des Stilgefühls in Frage kommen, sind von vornherein alle diejenigen auszuscheiden, die sich ihrer Mühseligkeit wegen im modernen Erwerbsleben nicht mehr bezahlt machen; auch alle die, die auf blosse Nadelfertigkeit hinauslaufen und keinerlei geistigen Arbeitsanteil der Schülerin erfordern, sollte man schlechterdings als menschenunwürdig betrachten und der Maschinenarbeit anheimgeben. Den breitesten Anteil an der Pflege der Stickerei wird voraussichtlich noch auf ziemlich lange Zeit hinaus die Leinenstickerei in Kreuzstich in Anspruch nehmen. Diese Arbeit ist durch alle möglichen Arten von Geweben im Segeltuch- oder Kanevascharakter ungemein erleichtert worden. Es liegt auch kein Grund vor, diese Vereinfachung der Arbeit an sich zu verurteilen. Wohl aber ist dem gedankenlosen Übertragen der Muster auf jeden beliebigen Stoff Einhalt zu thun; es muss den Mädchen begreiflich gemacht werden, dass das Vergrössern und Verkleinern der schönen überlieferten Muster nicht willkürlich z. B. nach Stichzahl erfolgen kann, dass es Gesetze der Symmetrie auch im übertragenen Sinne giebt, welche verbieten, aus Arbeitsscheu ein feines Muster in groben Stichen oder umgekehrt ein grosses in kleinen Stichen auszuführen. Man gewöhne die Mädchen, den Charakter des Musters, besonders des stilisirten, in treffenden Ausdrücken zu beschreiben, nicht nur die Worte „hübsch“ oder „hässlich“ anzuwenden. Sie müssen darüber nachdenken, ob der Charakter des Musters dem Zweck des Gegenstandes entspricht, der verziert werden soll. In zweiter Linie ist auch darauf zu achten, in welche Umgebung die Stickerei eingefügt werden soll. So schön z. B. auch die südrussischen, bulgarischen und andern Bauerntechniken im Sinne des Künstlers ausfallen mögen, so ist doch ihre Verwendung in der modernen Dekoration dem grossen Laienpublikum nur ganz bedingungsweise anzuraten. Ein blosses Nacharbeiten sollte schon wegen des geringen Gedankenreichtums ausgeschlossen werden. Überdies verlieren die Bauerntechniken ihren primitiven Reiz, sobald sie auf Maschinengespinst übertragen und mit jener Accuratesse ausgeführt werden, die den Frauen der Neuzeit in Fleisch und Blut übergegangen ist. Man kann in diesen Dingen nicht gegen den Strom schwimmen, schon weil notgedrungen eine alberne Künstelei an die Stelle dessen treten würde, was doch nur durch intuitive Naivetät eine künstlerische Wirkung ausübt.

Eine sorgfältige Pflege wäre auf dem Gebiete der Rotstickerei wünschenswert. Man vernachlässigt sie ohne Grund. Bekanntlich fasst man unter diesem Namen farbige Stickereien auf Leinengrund zusammen. Sie werden meistens nur in einer Farbe, niemals schattirt ausgeführt und bewegen sich in stilisirten Mustern, die vom Fadengang des Gewebes unabhängig sind. Es kommen dabei neben Plattstich und Janina- oder Sparstich, Zier-, Füll- und Spitzenstiche aller Art zur Anwendung. Die Technik bietet vorzügliche Gelegenheit, das Gefühl für den Zusammenhang von Stich und Zeichnung in der Stickerei zu entwickeln. Man kann dabei den Sinn für Centralisation, für rhythmisches Ausklingen und für jene Schärfe der zeichnerischen Charakteristik wecken, der den wesentlichsten Zug gerade der deutschen Ornamentik bildet.

Einen neuen und eigenartigen Ausbau hat die Rotstickerei in Verbindung mit Applikation und Elfenbeintechnik erfahren. Applikation oder Aufnäharbeit besteht im Auflegen von ausgeschnittenen Figuren eines Stoffes auf den anderen. Elfenbeintechnik nennt man das Ausnähen von Mustern in Bändchen oder Schnur unter Zuhilfenahme von Spitzenstichen. Frau Dernburg und Fräulein Seliger haben durch Verbindungen der genannten Techniken sehr schöne und eigenartige Arbeiten geschaffen, die allen Vorstudien für die Entwicklung des Farbensinnes vorzügliche Handhaben bieten.

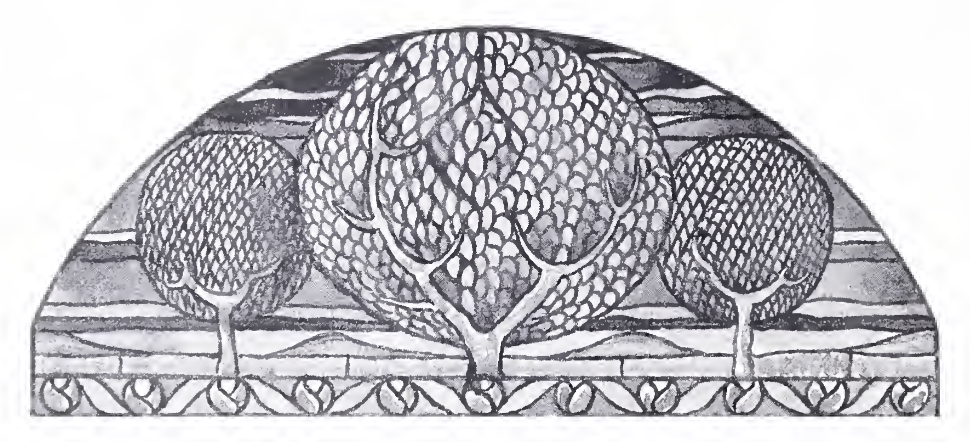
Das Studium reizvoller Farben- und Stoffverbindungen bildet den Gipfelpunkt der Stickkunst. Hier setzt eigentlich erst das Gefühl der Freiheit und Unabhängigkeit ein, und eine echte Stickkünstlerin ist sich sehr klar darüber, dass ihre Kunst Vorzüge bietet, um die sie mancher Maler beneidet. Künstlerinnen werden geboren, nicht dressirt, aber die besten Talente gehen unter, wenn ihnen die Gelegenheit zur Entfaltung fehlt. Ohne Zweifel wird überdies das geringere Talent immer noch Erträgliches liefern, wenn es Anregung empfängt. Bei dem gegenwärtigen Stande der Dinge wird überhaupt alles dekorative Talent der Frauen und Mädchen der Verwilderung überlassen. Was unsere Zeit an guten häuslichen Dekorationen aufweist, zeigt nicht wie wenig, sondern wie viel dekoratives Talent Frauen besitzen. Sie befinden sich damit aber in der Lage von Knaben, an welche man die Forderung stellt, dass sie etwa den pythagoräischen Lehrsatz selbst erfinden sollen. Jeder Mann, der ihn in der Schule gelernt hat, wird darum kein Mathematiker; ja die Zahl derer, die es verstehen, mathematische Lehrsätze in der Praxis anzuwenden, bleibt immer ein geringer Prozentsatz derer, die in Mathematik unterrichtet wurden. Es fällt aber niemand ein, deshalb den Unterricht in der Mathematik für entbehrlich zu halten. Genau dasselbe lässt sich von einer zielbewussten Entwicklung des Sinnes für Farbe und Ornamentik bei den Mädchen sagen.

Für diesen Zweck eignet sich alles das, was gegenwärtig unter dem Namen Nadelmalerei, Gobelinstickerei u. dgl. m. gepflegt wird. Mit Nadelmalerei

wird viel Unfug getrieben. Man meint, mit den Gegnern wetteifern zu müssen, recht naturgetreu sein zu sollen u. dgl. m. Dass die Naturtreue auch Respekt vor den Gesetzen der Optik und anderen physikalischen Erscheinungen erfordert, dass die Natur auch einen Habitus, einen Typus und noch manches andere kennt, dass Schattirungen auf einer gestickten Fläche immer nur als Modulation der Zeichnung auftreten dürfen, dass Neutraltöne darin ein Unding sind und hunderterlei ähnliche Dinge, ahnt kaum eine moderne Stickerin aus tausend. Es ist keine unbillige Forderung, wenn man verlangt, dass wenigstens die Frauen, die den Anspruch erheben, für gebildet zu gelten, sich um diese Fragen bekümmern. Gewiss hat die Theorie auf diesem Gebiete ihre Gefahren, ganz besonders in den Händen von Frauen. Alle Frauen sind geneigt, aus einer Theorie ein Unfehlbarkeitsdogma zu machen, vor allem, wenn sie das Material dazu von einem geistvollen Vortragenden erhalten. Die Praxis wird sie indessen bald lehren, dass nicht jeder Lehrsatz bedingungslos auf jeden Fall anzuwenden ist und dass die rauhe Wirklichkeit unter allen Umständen zu Verhältnis- und Wahrscheinlichkeitsrechnungen zwingt, weil auch der goldene Schnitt immer noch einen unteilbaren Rest ergiebt.

Die moderne Kunststickerei ist, so weit Deutschland in Frage kommt, durch Frau Dernburg in diejenigen Bahnen geleitet worden, die ihr einen Platz in der Dekoration des Hauses aufs neue sichern. Ein eingehendes Studium dieser Arbeiten wäre zum mindesten denjenigen Lehrerinnen dringend zu empfehlen, die an kunstgewerblichen, an Fortbildungsschulen und in den Oberklassen der höheren Mädchenschulen unterrichten wollen. Auch für Dekorateure und Leiter von Tapisseriegeschäften, besonders für Kurbelsteppereien sind in den genannten Arbeiten hochwichtige Anregungen enthalten.

L. HAGEN.



Glasfenster, entworfen und ausgeführt von Glasmaler ULE, München.

KLEINE MITTEILUNGEN



BRESLAU. *Kunstgewerbeverein.* Über „die kunstgewerbliche Bedeutung der Falkenhausen'schen Altertümersammlung“ sprach am Mittwoch den 30. März in der Versammlung des Vereins der Kustos des Museums schlesischer Altertümer Dr. Seger. Nach einer kurzen Einleitung über das Sammeln von Altertümern im allgemeinen betonte der Vortragende, dass Freiherr von Falkenhausen sich bei der Anlage seiner Sammlung lediglich von ästhetischen Rücksichten habe leiten lassen. Nicht das Alter der Gegenstände an sich habe ihn gereizt, sondern ihre künstlerische und technische Vollendung. Diese Vorzüge richtig zu beurteilen, sei er infolge seiner natürlichen Veranlagung für Handfertigkeiten aller Art und sein ungemein scharfes Auge besonders befähigt gewesen. Seine Sammlung weise daher fast durchweg Stücke auf, die sich durch Reinheit des Stils und gediegene Ausführung auszeichnen. Ein höheres Interesse verleiht dieser Sammlung der Umstand, dass sie zum bei weitem grössten Teil aus Schlesien stamme und unsere Anschauung von den kunstgewerblichen Leistungen vergangener Jahrhunderte in wichtigen Punkten vervollständige. Von den verschiedenen Gebieten der Sammlung greift der Vortragende das der Metallurgie heraus und zeigt an der Hand eines im Saale ausgestellten reichen Materials, wie fast alle Arten der Metalltechnik, sowie die hauptsächlichsten Perioden der Kunstgeschichte durch hervorragende

Beispiele vertreten seien. Als besonders reichhaltige Gruppen wurden: die der mittelalterlichen Kirchenkelche und die des Renaissanceschmuckes, namentlich der mit Emaille verzierten Fingerringe bezeichnet. Zuletzt legte Redner noch eine Anzahl Elfenbeinschnitzereien des Mittelalters und der neueren Zeit vor und machte besonders auf eine Kollektion japanischer „Netzke's“ aufmerksam, d. i. kleiner Schnitzwerke in Holz und Elfenbein, die dazu gedient haben, das Tabaksbesteck am Gürtel festzuhalten und an künstlerischer Gestaltung und liebevoller Durchführung zu dem Besten gehören, was die gerade in der Kleinkunst so hervorragenden Japaner vor ihrer Beeinflussung durch den Occident geleistet haben. Redner schloss mit der Mitteilung, dass die Sammlung vom Vorstande des Museumsvereins erworben worden sei und das Andenken ihres Begründers in das neue Museum für Kunstgewerbe und Altertümer pflanzen werde.

G. SCH.

WIEN. *Der Konflikt zwischen dem Österreichischen Museum und dem Kunstgewerbeverein.* In Wien ist zwischen dem Österreichischen Museum und dem Kunstgewerbeverein ein Konflikt entstanden, welcher durch die Beweggründe, die ihn hervorriefen, eine weit über das lokale oder auch selbst das österreichische Interesse hinausgehende Bedeutung erlangt hat. Zu seiner Schilderung bedarf es eines kurzen Rückblickes. Man erinnert sich, dass das österreichische Museum durch ***Eitelberger*** begründet wurde und auch unter ihm seine erste Blütezeit erlebte. Eitelberger war ein kunsthistorisch gebildeter Direktor von weitem Blick, scharfer Sachkenntnis und vor allem begabt mit jener agitatorischen, sich gelegentlich in leidenschaftlicher Weise äussernden Kraft, welche in Österreich allein vermag, die beitragenden Faktoren für ein ideales Interesse zu gewinnen. Von ihm stammt als das Zeichen einer klugen und nüchternen Auffassung der Verhältnisse das so richtige und so selten beobachtete Wort: „Ein schlechter Lehrer ist immer zu hoch, ein guter Lehrer nie zu hoch bezahlt.“ Mit der in diesem Worte liegenden freien Auffassung stellte er die von ihm begründete Anstalt in den Dienst des österreichischen Kunstgewerbes und hatte die Genugthuung, zur Zeit der ersten Wiener Renaissance des Kunstgewerbes an erster Stelle als ein Mitbegründer derselben genannt zu werden. Nach seinem Tode fand er zwei Nachfolger, die Direktoren ***Jakob von Falke*** und ***Bruno Bucher***, deren Individualitäten nicht unwesentlich verschieden von denen Eitelberger's waren. Falke war der vornehme, an Königshöfen und beim hohen Adel gern gesehene Direktor, der uns in einer reichen Litteratur aus den verschiedensten Zweigen der künstlerischen Thätigkeit ein wertvolles Erbe hinterlassen hat. Er stand ganz oder doch vorwiegend in der Vergangenheit, der modernen Produktion des Kunstgewerbes stand er nicht gerade teilnahmslos, aber auch nicht teilnahmsvoll gegenüber. Ein Vertreter des ausübenden Kunstgewerbes soll von ihm gelegentlich die Antwort erhalten haben: „Mein Gott, wo kämen wir mit unseren Nerven hin, wenn wir in unseren Museen auch noch das moderne Kunstgewerbe berücksichtigen wollten.“ In der Verwaltung des Österreichischen Museums baute er auf der von Eitelberger geschaffenen Grundlage weiter, ohne wesentlich Neues hinzuzufügen. — Das war auch bei Bruno Bucher nicht der Fall. Erst im hohen Alter gelangte er in die Stellung, auf welche er sich in dem durch eine lange Reihe von Jahren hindurch bekleideten Amte als Vice-Direktor des Österreichischen Museums die Anwartschaft erworben hatte. Seine Direktionsführung fiel in eine Zeit, in welcher das österreichische Budget schwer um das Gleichgewicht zu kämpfen hatte, und so gelang es denn auch ihm nicht, für die bescheiden dotirte Anstalt grössere Mittel zu erlangen. So blieb ihm denn nichts übrig, als gleichfalls in den alten Gleisen weiterzufahren und als ein Zeichen seines Thatendranges gelegentliche Ausstellungen zu veranstalten, von welchen namentlich die letzte, die Kongressausstellung, von grosser Anerkennung begleitet war. Seiner Vergangenheit und Gesinnung nach neigte auch Bruno Bucher mehr der historischen als der neuen Kunst zu. — Ein nicht unwesentlicher Einfluss wurde von den Direktoren des Österreichischen Museums auf die Thätigkeit des Wiener Kunstgewerbevereins ausgeübt und, wie es in der Natur der Sache liegt, mehr im Sinne der Nachahmung des historischen Kunstgewerbes. Da trat um die Mitte des vorigen Jahres in der Leitung des Österreichischen Museums wieder ein Wechsel ein. Bruno Bucher legte das Direktionsscepter nieder und *A. von Scala* nahm es auf. Obwohl in Wien kein Neuling, war Scala doch für das Österreichische Museum mehr oder weniger Neuling. Als seiner Zeit das „Orientalische Museum“ in Wien begründet wurde, trat Scala als Direktor an seine Spitze und suchte neben der Bestimmung des Museums, den österreichischen Export nach dem Orient zu heben, dem ersteren auch einen kunstgewerblichen Anstrich zu geben. Das blieb auch bestehen, als man dem Museum den seiner Bestimmung mehr entsprechenden Namen eines Handelsmuseums gab. Gleichwohl war aber die Förderung der Handelsthätigkeit nach dem Orient seine Hauptaufgabe, welche durch eine von Scala geleitete, vom Museum herausgegebene Zeitschrift, die „Monatsschrift für den Orient“, unterstützt wurde. Scala war also in der That trotz seiner ausgesprochenen kunstgewerblichen Neigungen mehr ein Direktor für Handelssachen. Diese kunstgewerbliche Neigung mag wohl für die Annahme der Stelle eines Direktors des Österreichischen Museums mitbestimmend gewesen sein; in sie brachte der neue Direktor aber neben einem ungestümen Thatendrang auch merkantile Neigungen mit, die er nicht nach den Wünschen des Wiener Kunstgewerbevereins zu pflegen trachtete. Daraus entstand ein ernster Konflikt. Schon als Direktor des Handelsmuseums hatte Scala nach kunstgewerblichen Vorbildern seines Museums in den Fachschulen der Provinz, namentlich in Böhmen, Nachahmungen herstellen lassen, die er in Wien verkaufte. Diese Thätigkeit setzte er als Direktor des Österreichischen Museums fort und erstreckte sie auch auf die Nachahmung englischer Erzeugnisse bezw. unternahm er es, den englischen Stil mit allem Nachdruck in Wien einzuführen. In dieser Thätigkeit erblickte das Wiener Kunstgewerbe eine schwere Schädigung, und der Unmut hierüber trat zunächst in einem Artikel der umgewandelten „Blätter für Kunstgewerbe“, die der Vicepräsident des Wiener Kunstgewerbevereins *Ostettner* in einer Sitzung des Vereins vom 7. Dezember wohl etwas zuweitgehend als das „Organ der österreichischen Produktion“ bezeichnet hatte, zu Tage; dann aber namentlich auch in einer Versammlung, welche am 27. März d. J. im Saale des niederösterreichischen Gewerbevereins in Wien bei einer Teilnahme von mehr als 300 Kunstgewerbetreibenden tagte. Die Versammlung bezeichnete sich als eine „Versammlung zur Wahrung der Interessen der Kunstgewerbetreibenden“. In derselben fielen scharfe Worte. Man betonte, dass Scala's Wirken dem Kunstgewerbe keinesfalls zum Nutzen diene. Zu wünschen sei es, dass Scala seiner Wirksamkeit eine andere Richtung gebe. Wenn das Museum Modelle verschiedener Stilarten erwerbe, dann erweise es der Kunstindustrie den grössten Dienst. Die neuen Wege aber, die der neue Direktor eingeschlagen, hätten den Kunstgewerbetreibenden schweren Nachteil gebracht. Eine im Sinne dieser Ausführungen gehaltene Resolution wurde mit allen gegen

vier Stimmen angenommen. — Gegen die Absichten der Versammlung wendete sich Scala mit einem Schreiben, welches den Satz enthält: „Treibt auch der Übereifer, den ich einer gewissen Kleinlichkeit unserer Verhältnisse zuschreibe, mitunter Blüten, die im Hinblick auf den Ernst der Situation bedauerlich sind — ich verweise auf den Kampf gegen den englischen Stil und auf die Agitation gegen die Museumsausstellungen —, so wird auch hier die heute schon stark im Schwinden begriffene Gegnerschaft über kurz zur Einsicht dessen kommen, was dem heimischen Kunstgewerbe wirklich frommt.“ Scala schliesst mit der Versicherung, dass er wie bisher mit voller Kraft für die Hebung des Kunsthandwerkes in der Weise eintreten werde, „für welche mir das Studium der heutigen Verhältnisse Englands, Belgiens, Frankreichs und Deutschlands sehr beachtenswerte Vorbilder bietet“. Der erwähnte Artikel der Blätter für Kunstgewerbe aber, den er „nicht vom Standpunkte des guten Geschmacks beurteilen“ will, scheint Herrn von Scala mehr verletzt zu haben, wie die Resolution, denn er begründet mit ihm seinen Austritt aus dem Kunstgewerbeverein. „Zweifellos dürften auch jene Mitglieder Ihres Vereins“, heisst es in einem Briefe Scala's vom 28. März an den Vicepräsidenten des Kunstgewerbevereins, „die meine Thätigkeit als eine segensreiche anerkennen oder auch nur zur Überzeugung gelangt sind, dass das österreichische Kunstgewerbe trotz mancher Eigenheit doch nicht die besitzt, von Debatten über den Wert des englischen Stiles leben zu können — dieser Auffassung auch ihrerseits dem Kunstgewerbevereine gegenüber in klarer, nicht misszuverstehender Weise Ausdruck geben“. Die Anschuldigungen der genannten Versammlung bezeichnet Scala als „der Wahrheit geradezu ins Gesicht schlagend“, und er schliesst damit, das Tischtuch zwischen Österreichischem Museum und Kunstgewerbeverein ganz zu zerschneiden. „Sollten nun sie, Herr Vicepräsident, meine Auffassung über zulässiges Mass und erlaubte Form der Kritik meiner Amtswirksamkeit durch den Kunstgewerbeverein nicht huldigen, und sollten Sie und der Ausschuss dieses Vereins gewillt sein, bei ferneren Anlässen in Schrift und Wort meinen fachlichen Bestrebungen entgegenzutreten, so würde ich Sie vorerst einladen, Versammlungen und Beratungen des Vereines und seines Ausschusses ausserhalb des Museumsbaues, in welchem Sie bisher das Gastrecht genossen haben, abzuhalten“. Dieser Schritt Scala's war zweifellos ein schwerer Fehler in seinem nicht ungerechtfertigten, aber in den Mitteln vergriffenen Kampfe gegen eine Auffassung, die man wohl etwas allzu euphemistisch als Grundsätze bezeichnet hat, „die durch dreissig Jahre in dem Österreichischen Museum, zum Ruhme der Anstalt und zum Wohle unserer Kunstindustrie“ befolgt wurden. An diese Blösse legt denn auch der Präsident Gstettner des Kunstgewerbevereins, der sich „als Industrieller verpflichtet gefühlt, es auszusprechen, dass es gefährlich sei, wenn ein zur Förderung von Kunst und Industrie berufenes Staatsinstitut, dessen Satzungen ein ideales Wirken vorschreiben, durch direktes Eingreifen in den wirtschaftlichen Kampf in weiten Kreisen Unzufriedenheit schafft“, in einer Erwiderung vom 1. April d. J. die Waffe und führt aus, dass, wenn wirklich gefunden werden sollte, „dass Museum und Kunstgewerbeverein nicht mehr in der bisherigen Weise zusammenwirken können, das gewiss ein schwerer Schlag wäre nicht allein für den Verein, sondern auch für die von ihm vertretene Sache, doch würde der Ausschuss sich frei von der Schuld fühlen, die langjährigen, so schönen und fruchtbringenden Beziehungen zwischen dem berühmten Staatsinstitute und dem Vereine gestört zu haben“. In dieser Abwälzung der Verantwortung für die Folgen des Zerwürfnisses steckt die grössere diplomatische Kunst. — Seit dieser Äusserung ist, so weit wir blicken können, bis zur Drucklegung dieser Zeilen in der Öffentlichkeit nichts mehr erfolgt; gleichwohl aber ist die Entwickelung des Zerwürfnisses bezw. der entfachte Kampf grundsätzlicher Anschauungen noch nicht abgeschlossen. Wir begnügen uns deshalb vorläufig mit dieser Darstellung und behalten uns vor, auf eine Würdigung der Angelegenheit von grösseren Gesichtspunkten später zurückzukommen. f.—



HANAU. Dem *Jahresbericht der Kgl. Zeichen-Akademie für 1897/98* entnehmen wir folgendes: Durch grössere Ankäufe aus Staatsmitteln und mehrfache Schenkungen haben Bibliothek und Sammlungen im Berichtsjahre weitere Bereicherung erfahren, so dass sich besonders die Sammlung der gegenständlichen Vorbilder im Laufe der letzten Jahre zu einem kleinen Museum erweitert hat. Die Gesamtzahl der Schüler betrug zu Anfang des Schuljahres 243 gegen 239 des Vorjahres, die der Schülerinnen 36 gegen 33 im Vorjahre. Bei Gelegenheit der 300jährigen Jubiläumsfeier der Gründung der Stadt Hanau, welche Pfingsten 1897 stattfand, beging die Anstalt am 6. Juni die Feier ihres 125jährigen Bestehens. Eine in Verbindung mit der Feier eröffnete Ausstellung von Schülerarbeiten aus den letzten 25 Jahren gab von der fortschreitenden Entwicklung der Akademie ein deutliches Zeugnis. -u-

PFORZHEIM. Nach dem *Jahresbericht für die Grossherzogliche Kunstgewerbeschule für 1897/98* betrug die Schülerzahl 241 gegen 218 im Vorjahre. Die Ausstellung von Schülerarbeiten fand statt vom 2.—5. Mai 1897 und erfreute sich eines sehr lebhaften Besuches. Eine ständige Ausstellung von Schülerarbeiten ist in einem besonderen Saale eingerichtet, welche im grossen und ganzen einen Überblick über die Organisation des Unterrichts gewährt. Im Berichtsjahre haben drei Schüler auf Grund ihrer Leistungen in der Schule die nachgesuchte Berechtigung zum einjährigen Militärdienst erworben. Nötig ist dazu, dass ein Schüler sämtliche Unterrichtsstunden, wie sie der Lehrplan vorschreibt, mit sehr gutem Erfolge besucht. Die Sammlungen sind auch im Berichtsjahre erweitert worden durch Ankäufe von Vorlagenwerken und Modellen, letztere bestehend in Gipsabgüssen, kunstgewerblichen Modellen in Metall, in Schmuckgegenständen und Naturgebilden. Ausserdem sind Anschaffungen gemacht worden in verschiedenen kunstindustriellen Ateliers. Ganz besonderen Zuwachses aber hatten sich die Sammlungen zu erfreuen durch Schenkungen. -u-



KREFELD. Nach dem *13. Jahresbericht des Krefelder Museumsvereins für das Jahr 1897* blickt der Vorstand mit hoher Befriedigung auf das Berichtsjahr zurück. Die Wünsche und Hoffnungen langer Jahre haben

sich erfüllt, das Kaiser Wilhelm-Museum konnte am 6. November dem Publikum eröffnet werden. Bei den Vereinbarungen zwischen Verein und Stadt wurde dem Verein seitens der Stadt zugestanden: die Mitwirkung in der Verwaltung des Museums, freier Besuch des Museums, der Ausstellungen im Museum und etwa von demselben veranstalteter Vorträge u. dergl. seitens der Vereinsmitglieder und ihrer Angehörigen, Verwendung von mindestens drei Viertel des Betrages der Mitgliederbeiträge zu Ankäufen. Der Verein ist dagegen verpflichtet, seine Thätigkeit und die Mitgliederbeiträge, welche mindestens auf der jetzt statutgemässen Höhe zu halten sind, dem Museum zuzuwenden. Der Jahresbeitrag wurde auf mindestens 5 M. für die Person und 8 M. für die Familie festgesetzt. Der Vorstand besteht aus 30 Mitgliedern, wovon jährlich zehn ausscheiden und durch Neuwahl ersetzt werden. In der Versammlung der Stadtverordneten vom 18. März wurde Dr. Deneken, bisher erster Assistent am Kunstgewerbemuseum in Hamburg, zum Direktor des Museums gewählt, derselbe trat sein Amt am 1. Juli an. Ein epochemachendes Ereignis in der Geschichte des Vereins war die Schenkung des Herrn Albert Oetker. Es war die reiche Sammlung von Erzeugnissen der Kunst und des Kunsthandwerks von niederrheinischer Arbeit des Bildhauers Conrad Kramer in Kempen, die damit für das Museum gewonnen wurde. Der Verein zählte am Schluss des Berichtsjahres 1295 Mitglieder. -u-

LONDON. *Neubau des South-Kensington-Museums.* Der Parlamentsausschuss für wichtige Bauvorlagen hat fast einstimmig die Vorschläge der Baubehörde genehmigt und beim Parlament eine einmalige Forderung von 50 Millionen Mark für eine Reihe grösserer Staatsbauten beantragt. Davon sind 16 Millionen für den Neubau des South-Kensington-Museums bestimmt. Schon im Jahre 1891 war für diesen Bau ein Wettbewerb ausgeschrieben worden, in dem Aston Webb den ersten Preis davontrug, dessen Entwurf wahrscheinlich auch mit wenigen Abänderungen zur Ausführung gelangen wird. Dann wird es möglich werden, die jetzt vorübergehend in einer Reihe örtlich getrennter Bauten untergebrachten kunstgewerblichen Sammlungen in einem Gebäude zu vereinigen, in dem auch die reichen indischen Kunstschätze, die jetzt Seitengebäude des Imperial Institute füllen, eine würdige Stätte finden werden. -u-

NÜRNBERG. Das Bayerische Gewerbemuseum hat am 20. März d. J. im permanenten Ausstellungsgebäude eine *internationale Ausstellung von Plakaten und künstlerisch ausgeführten Ansichtspostkarten* eröffnet. Einsendungen von Ausstellungsstücken sind an das Bayerische Gewerbemuseum zu richten. -u-

PRENZLAU. *Uckermärkisches Museum.* Unter dem Präsidium der Landräte der drei uckermärkischen Kreise Prenzlau, Templin und Angermünde und unter dem Vorsitze des Kreisbauinspektors Schultze in Prenzlau hat sich ein „Uckermärkischer Museums- und Geschichtsverein" mit dem Sitze in Prenzlau gebildet. Seine Zwecke sind: 1) Sammlung uckermärkischer Altertümer und Kunstgegenstände und Erhaltung uckermärkischer Denkmäler, 2) Erforschung der Entwickelung und Geschichte der Uckermark, 3) Hebung des Kunstsinnes und Kunstgewerbes. Als Museumsgebäude hat der Magistrat von Prenzlau dem Verein die in der Nähe des „Mittelthurmes" und der Marienkirche belegene, leerstehende Kirche zum heiligen Geist zur Verfügung gestellt, die gegenwärtig für ihren neuen Zweck hergerichtet wird. -u-

ZÜRICH. Einen prächtigen *historischen Gobelin* hat das *Landesmuseum* erworben und gegenwärtig im Bundesratshause zu Bern ausgestellt. Der Preis des Gobelins stellt sich auf 80000 Frks. und ist aus der Gottfried Keller-Stiftung bestritten worden. Der Gobelin stellt die feierliche Beschwörung des französisch-schweizerischen Bündnisses durch den schweizerischen Gesandten und Ludwig XIV. in Notre-Dame am 18. November 1663 dar. Gegen gewisse Handelsvorteile und ein Jahrgeld von 3000 Frks. für jeden Kanton, sowie Soldzahlungen an die Mannschaft verpflichtete sich die Eidgenossenschaft 6000 bis 16000 Mann für Frankreich anwerben zu lassen. Unter glänzenden Festen wurde das Bündnis beschworen. Paris veranstaltete eine Illumination, die schweizerischen Gesandten erhielten goldene Ketten und Geschenke im Werte von 100000 Frks. Auf dem Gobelin erblickt man Ludwig XIV. bedeckten Hauptes nebst Gefolge, sitzend den Kardinal Mazarin sowie die Gesandten der schweizerischen Kantone, in vorderster Reihe den Züricher Bürgermeister Waser. Die Köpfe und Gegenstände heben sich so scharf und farbensatt ab, dass man glaubt, vor einem Ölgemälde zu stehen.

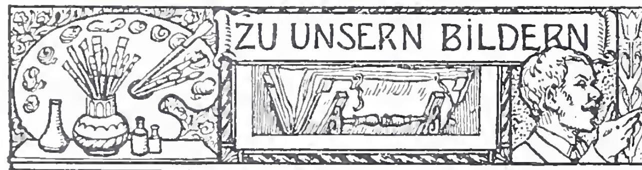
Wettbewerbe

Randleiste, gezeichnet von Maler A. Wimmer, Leipzig.

HILDESHEIM. *Wettbewerb um Trinkbrunnen.* Der deutsche Verein gegen den Missbrauch geistiger Getränke wünscht Entwürfe für geschmackvolle, billige Trinkbrunnen. Gemeint sind Wassertrinkstellen mit Trinkgerät in Verbindung mit Wasserleitungen oder Quellen; sie können freistehend gedacht sein oder angebracht an Mauern, z. B. von

Kirchen, oder an Laternen oder Anschlagsäulen, oder eingebaut im Innern öffentlicher Gebäude oder an Abhängen u. s. w. Die Wahl des Materials und die Stilart ist freigegeben, auch bleibt es den Bewerbern überlassen, ob sie Zeichnungen für künstlerische Einzelausführung oder gewerbliche Massenherstellung entwerfen wollen. Der Preis des Brunnens ohne die Aufstellungskosten darf 300 M. nicht übersteigen. Massstab der Zeichnung 1:5, das gewählte Material und Kostenanschlag ist der Zeichnung beizufügen. Der Verein verwendet 300 M. für Preise der drei oder vier besten Entwürfe, behält sich jedoch weitere Ankäufe vor. Auch für die nicht preisgekrönten Arbeiten bleibt dem Verein das Vervielfältigungsrecht vorbehalten. Einzuliefern bis zum 15. Juni 1898 an den Geschäftsführer des Vereins Dr. W. Bode in Hildesheim. -u-

KÖLN. In dem von der Firma *Gebrüder Stollwerck* erlassenen *Preisausschreiben* für ihren Fabrikaten beizulegende Gruppenbildchen wurde der erste Preis gleichwertig mit je 1000 M. den Malern Adolf Münzer (München) und Oscar Zwintscher (Meissen) zuerkannt; je einen zweiten Preis von 600 M. erhielten: G. Ad. Closs (Stuttgart), A. Haas (München), A. Unger (Berlin), W. Wulff (Karlsruhe), Helene Schulz (Berlin); je einen dritten Preis von 300 M.: Hans Anker (Berlin), Alb. Baur jr. (Düsseldorf), P. O. Engelhard (München), A. Höfer (München), A. Klingner (Berlin), H. Krause (Berlin), E. Neumann (München), F. Ph. Schmidt (Dresden), Ad. Wagner (Kassel), P. Wendling (Friedenau). -u-



Im ersten Heft dieses Jahrganges hatten wir eine Anzahl von Proben moderner Verglasungskunst gebracht, welche unter Verwendung amerikanischer Opalescentgläser entstanden sind. Diese Arbeiten schlossen die Anwendung von Malerei ebenso aus wie die Arbeiten des Müncheners Carl Ule, der dieselbe bei den in diesem Hefte abgebildeten Glasfenstern nur im äussersten Falle auf einigen Blattrippen u. dergl. anwendet. Er erreicht nur durch verschiedene Farben und verschiedene Struktur des Glases eine besondere Wirkung. Teils ist ganz rauh geripptes Glas, deutsches Material, für den Grund verwendet, während Blätter und Blüten in Kathedralglas (deutschem) oder Opalglas (amerikanischem) ausgeführt sind, teils ist dagegen für den Grund Kathedralglas und für Blätter und Blüten gemustertes Glas, englisches Fabrikat mit Berippung, Körnung, mit Sternchen- oder Blumenmuster genommen worden. Zuweilen sind auch ganz glatte Gläser, deutsches Antikglas oder farbige Butzenscheiben zu besonderen Effekten benutzt. Der Hauptreiz liegt bei diesen Arbeiten in dem wechselnden Spiel zwischen glatten und rauhen Flächen. Während man früher mit Rücksicht auf die Herstellungskosten mit geometrischen Mustern vorlieb nehmen musste, lassen sich, wenn nicht zu teures Material in Anwendung kommt, solche Fensterdekorationen zu denselben Preisen herstellen, ein Vorzug, der gewiss nicht zu unterschätzen ist. — Bezüglich der den vorliegenden Arbeiten zu Grunde liegenden Motive sei noch erwähnt, dass diese fast ausschliesslich dem Pflanzenleben entlehnt sind. Orange, Oleander, Liliaceen, Sonnenblume, Rose, Tulpe, Nelke, Löwenzahn, Alpenveilchen etc. im Verein mit modernen Motiven wie Kugelbäume, Horizont mit Abendhimmel, stilisirte Tierfiguren wie der Pfau und andere sind in geschickter Weise verwendet. Ein besonderer Vorzug dieser Arbeiten ist schliesslich noch der, dass die zum Zusammenfügen verschiedenfarbiger Glasstücke notwendigen Bleiruthen möglichst so angeordnet sind, dass sie die Zeichnung ergeben, ohne dass dadurch für den Glasschnitt besondere Schwierigkeiten erwachsen, auch sollen die Glasstücke thunlichst gleiche Grösse haben, damit Grund und Darstellung sich im Werte gleich bleiben. Wo grössere Grundflächen erwünscht erscheinen, wenn es sich um Erhaltung einer bestimmten Lichtquelle handelt, so wird diese Fläche nur in einfache Tafeln geteilt, die, wie z. B. aus der Abbildung S. 138 ersichtlich, sich auch mit pflanzlichen Darstellungen in organischen Zusammenhang bringen lassen. Entwürfe zu Arbeiten ähnlicher Art bringen wir von dem Münchener Maler Patriz Huber, während das für die Villa Loewe in Berlin ausgeführte Glasfenster (auf S. 141 u. ff. abgebildet) lediglich der Anwendung der Glasmalerei seine schöne Wirkung verdankt. Unsere Abbildung kann leider von der trefflichen farbigen Wirkung dieses Fensters keine Vorstellung geben. Der Künstler desselben, Glasmaler A. Lüthi in Frankfurt a. M., führt seine Fenster nicht nur selbst aus, sondern ist auch in der Lage, als Maler und Architekt seine Kartons selbst zu zeichnen und so von vornherein die spätere Wirkung in der Ausführung zu berechnen. Es ist dies ein Vorzug, der nicht genug und nicht gebührend immer gerade bei gemalten Glasfenstern gewürdigt wird.

Der Hamburger Maler Hans Christiansen in Paris hat zu Heft 2 wie zu dem vorliegenden Hefte die Zeichnung des Umschlags geliefert, während von Ed. Liesen in Berlin, was wir nachträglich bemerken, der Entwurf zur Umschlagszeichnung des letzten Heftes herrührt.

Berichtigung. — Unter Wettbewerb Dresden auf S. 112 hatten wir erwähnt, dass die 24 preisgekrönten Postkarten an die Firma Giesecke & Devrient zur Reproduktion übergeben seien. Die Reproduktion dieser Karten ist jedoch der Firma Meissner & Buch in Leipzig übertragen und werden in deren Verlage Ende April erscheinen.

Herausgeber und für die Redaktion verantwortlich: Professor *Karl Hoffacker*, Architekt in Charlottenburg-Berlin.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



„Narzissen im Buchenhage“, Wandbehang. Entworfen von Professor O. Eckmann, Berlin; ausgeführt von der Webeschule zu Scherrebek.

SCHERREBEK

Wer im äussersten Nordschleswig nicht weit von der Westküste mit der Bahn nordwärts fährt durch die Ebene über die Stadt Tondern hinaus bis anderthalb Meilen von der jütischen Grenze, der findet als eine der letzten Stationen das ansehnliche Dorf Scherrebek. Die Bewohner waren früher fast sämtlich dänisch in Sprache und Gesinnung. Erst neuerdings ist durch die rastlose Arbeit des Pastors *Jacobsen* der deutsche Teil der Bevölkerung stetig gestärkt worden; genossenschaftliche Anstalten, Kreditbank, Sparkasse u. a. haben deutsche Ansiedlung erleichtert, und das Bemühen des unermüdlichen Patrioten ist weiter darauf gerichtet, den Wohlstand des Ortes in jedem Sinne zu heben. Ein ernsthaftes Kapitel dieser Wohlfahrtsarbeit bildet der Versuch, durch Einführung einer Hausindustrie den Frauen und Mädchen des Dorfes und seiner Umgebung lohnende Beschäftigung für die mancherlei Mussestunden zu bieten, die das Landleben ihnen lässt, und dadurch den Abzug nach der Stadt zu mindern, der ja unsere Landbevölkerung an so vielen Stellen zu dezimiren droht.

Die häuslichen Künste, die einst in diesen Gegenden geübt wurden, die Kerbschnitzerei der Männer und die Spitzenarbeit und Weberei der Frauen, sind ausgestorben und liessen sich nicht wieder wachrufen. Durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe, insbesondere durch den damaligen Assistenten Dr. *Friedrich Deneken*, den jetzigen Direktor des Kaiser-Wilhelms-Museums in Krefeld, wurde dagegen auf die Wirkerei verwiesen, die in norwegischen Bauerndörfern noch heute nicht vergessen ist und neuerdings unter planmässiger Fürsorge dort frischen Aufschwung genommen hat.[1]) Wir pflegen bekanntlich die Technik der Wirkerei, bei der die Schussfäden nicht mittels des Schiffchens in die ganze Breite der Kette eingewebt, sondern mit der Hand stückweise eingeschlungen werden, nur in der verfeinerten Gestalt zu kennen, die sie durch die flandrischen Kunstwirker der Renaissance und in den

---

1) Siehe das Werk: *H. Grosch*, Altnorwegische Teppichmuster, herausgegeben von der Direktion des Kunstindustrie-Museums zu Christiania. Berlin, Asher & Co., 1889.

französischen Ateliers der Barockzeit erhalten hat, und nennen ihre Erzeugnisse nach der französischen Staatsmanufaktur ganz einseitig und unzutreffend Gobelins. Aber diese uralte Handarbeit, die uns zuerst in den Funden der koptischen Gräber in vielseitiger Anwendung begegnet, ist auch ausserhalb der künstlerisch berühmten Werkstätten im Hause und auf dem Lande durch die Jahrhunderte erhalten geblieben. Während die Kunstwirker, besonders die Pariser Staatsmanufaktur, unter dem Einfluss der Maler ihre Fertigkeit mehr und mehr dazu verwendeten, reiche malerische Kompositionen, völlige Gemälde durch die Wirktechnik wiederzugeben, hat sich in diesen einfacheren Arbeiten der schlichtere und kräftigere Stil des Mittelalters erhalten. Breit angelegte Muster, Farbenfleck neben Farbenfleck, das Einfachste nur geometrisch eckig, aber auch schwierigere Motive, Figuren u. a. den Bedingungen der Technik angepasst, nicht auf plastische Bildwirkung, sondern auf Flächenwirkung zielend.

Um diese alte Kunst in Scherrebek neu zu gründen, musste man im Anfang gewisse Anleihen in Norwegen machen: eine Lehrkraft, einige der alten geometrischen Muster und die mit Pflanzensäften gefärbten Wollen. Schritt für Schritt hat man sich selbständig gemacht. Die Hauptsache war, dass gleich zu Beginn frische künstlerische Kräfte sich bereitwillig in den Dienst der Sache stellten. Aber auch die Technik wurde weiter durchgebildet, eine Reihe geschickter Arbeiterinnen geschult; zum Färben der Wollen hat man eine eigene Kraft heranzuziehen gewusst und hofft, sich auch in der Herstellung des Rohmaterials auf eigene Füsse zu stellen. Wer heute in dem freundlichen Arbeitsraum der Schule die Mädchen und Frauen, teils Schülerinnen, teils ständige Wirkerinnen, vor den einfachen, aufrechten Stühlen unter Leitung der jetzigen Vorsteherin, Frau *Lübke,* mit frohem Fleisse und sicherer Hand thätig sieht, der ist erstaunt zu hören, dass die Schule erst im Früjahr 1896 gegründet wurde, und dass diese verheissungsvollen Anfänge in so kurzer Zeit haben geschaffen werden können. Im Spätherbst 1897 waren ausser den kleineren Kissen, Friesen und Behängen ein Wandteppich nach *Hans Thoma,* und der grosse Teppich von *Otto Eckmann*, den unsere Abbildung wiedergiebt, in Arbeit; auf private Bestellung wurden einer der charakteristischen Entwürfe des Norwegers *Munthe* und ein von Frauenhand am Rhein hergestellter Entwurf ausgeführt. Die Arbeiterinnen, die in der Schule ausgebildet worden sind und sich für das eigene Haus einen Webstuhl beschaffen, werden von der Schule aus mit Arbeiten versorgt und erhalten für die fertig gelieferten Stücke denselben Lohn, wie die in der Werkstatt thätigen Arbeiterinnen.

Die Muster, die in dieser kurzen Zeit geschaffen worden sind, sind durch die Ausstellungen in Hamburg, Berlin, München und anderen Städten weithin in Deutschland bekannt geworden. Sie haben bei den Freunden frischer Kunst lebhaften Beifall gefunden und zum Teil auch breitere Kreise erobert. Deutsche und auswärtige Museen, u. a. Kopenhagen, haben einzelne Arbeiten als mustergültig für ihre Sammlungen erworben. Man hat sich zunächst meist auf dekorativ verwendbare Stücke beschränkt, Decken und Deckchen, Kissen, Friese, Wandbehänge. Zunächst wurde die erste Übung durch die Nachbildung einiger älterer, nordischer und heimischer Muster gewonnen. Von Anfang an aber verstanden die Förderer des Unternehmens die Forderungen der Zeit und wussten der neu einzuführenden Technik neuen künstlerischen Gehalt zu sichern. Mehrere Hamburgische Künstler verschiedener Richtung, alle von gleich ernsten Absichten geleitet, haben eine ansehnliche Reihe von Entwürfen geschaffen. Allen voran zweifellos *Otto Eckmann,* der sichere Stilist. Ob er auf seinen Friesen weisse Möven in anmutigem Wechsel über der blauen Flut schaukeln oder Segelschiffe in straffem Zuge die Wellen durchschneiden lässt, ob er Narzissen in strenger Zeichnung zur Reihe fügt oder mit japanischer Freiheit einen Apfelzweig über die Fläche wachsen lässt, ob er schlichte Kastanienblätter zum Sterne ordnet oder sich auf grösseren Wandbehängen an das Figürliche oder Landschaftliche wagt, überall weiss er durch klare und kräftige Zeichnung und sichere Verteilung der breiten Flächen, durch mutige Farben und ansprechende Motive zu packen und alle Elemente zu einer im besten Sinne dekorativen Wirkung zu vereinigen. Den Pfeilerbehang, auf dem unter herbstlichem Wald stille Schwäne durch die weichen Windungen des Baches dahinziehen, kann man vielleicht als das frischeste Erzeugnis der neuen Bewegung im deutschen Kunstgewerbe ansehen. Ein schwierigeres Problem noch hat er sich in dem grösseren Wandteppich „Der Weiher“ gestellt, auf dem das wogende Schilf, die aufstrebenden Bäume und die nächtlichen Gestirne sich in der dunklen Flut widerspiegeln. Lebensgrosse Figuren endlich bringt der neueste Entwurf, dessen erste Ausführung wir unseren Lesern vorführen können. „Fanget an, So rief der Lenz in den Wald“ ist als Motto eingewebt, und Frühling atmen die schlanken Gestalten, die schwellenden Knospen und der junge Boden, aus dem Schneeglöckchen und Krokus spriessen, Frühling all das anmutige Beiwerk, das sich über die Gewänder und durch den gefällig bewegten Rahmen hinzieht; zu vollem Accord einen sich die tieferen und helleren Stufen des Grün und Blau, die in breiten Flächen nebeneinander stehen. Auch hier eine dekorative Einheit, neutral genug, um als Hintergrund zu wirken,



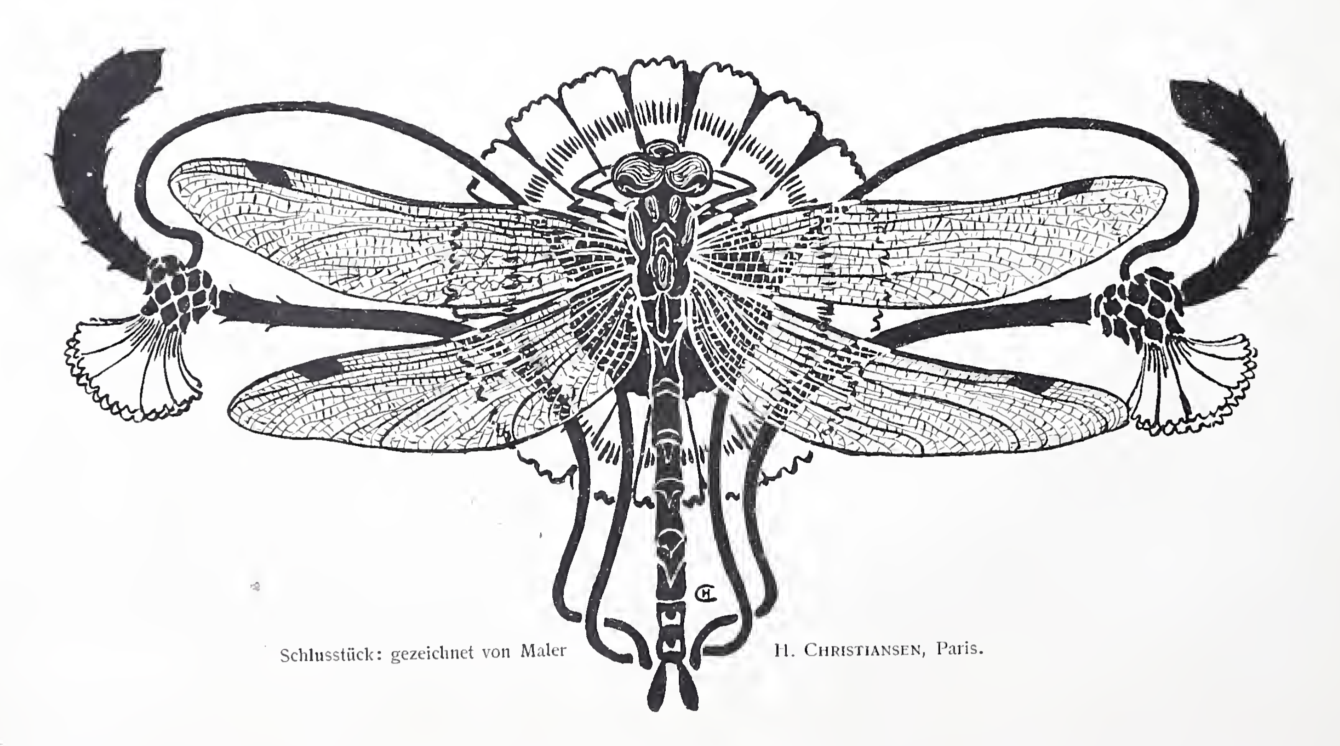
„Rosen und Eulen“, Fussteppich entworfen von Professor O. ECKMANN, Berlin; ausgeführt von der Krefelder Teppichfabrik A.-G.

ein echter Wandschmuck, der nicht zu schlecht ist, um gesondert betrachtet zu werden, aber nicht den Anspruch erhebt, ein Bild zu sein; in diesem Sinne ist er der Absicht der alten Gobelins verwandt.

Im Gegensatz zu *Eckmann's* stilistischer Auffassung haben andere Maler, besonders *Alfred Mohrbutter* und *Momme Nissen* versucht, landschaftliche Bilder der nordischen Natur möglichst unmittelbar durch die Wirkerei wiedergeben zu lassen, eine Haidemühle, ein friesisches Bauernhaus u. a., Aufgaben, bei denen man wohl fragen kann, ob eine befriedigende Lösung für diese Technik überhaupt zu finden sei. Mir scheint, dass eine weniger bildmässige, ja selbst stark ornamentale Abänderung solcher Motive sowohl der Technik wie dem Wesen des textilen Wandbehanges besser entspricht; einige Friesmuster, wie sie z. B. *Wohlers* für die einfachste, mit quadratischen Farbenflecken arbeitende sog. Schichtweberei gezeichnet hat, dürften, zumal bei der hausindustriellen Arbeitsart, den richtigeren Weg zu weisen. In jedem Falle dürfen wir hoffen, dass die rüstige Hilfe so vieler Kräfte auch die Frage des Stils dieser Arbeiten völlig klären werde.

Für das, was die Scherrebeker Webschule durch die glückliche Vereinigung frischer Kunst und handwerklicher Arbeit in dieser kurzen Zeit geleistet hat, gebührt ihr der Dank aller Freunde unseres Kunstgewerbes. Sie liefert auf ihrem bescheidenen Gebiete den Beweis, dass auch die einfache Technik, in modernem Geiste künstlerisch verwendet, sich neben die raffinirten Fertigkeiten unserer Kunstindustrie stellen darf. Es ist ja das Unglück der deutschen Kunstindustrie, dass sie sich so oft mit der hochentwickelten Technik und der virtuosen Mache begnügt und beide mit ernsthafter Kunst verwechselt. Man erhält nicht leicht Antwort auf die Frage, weshalb gerade der deutsche Fabrikant, im Gegensatz zu seinem auswärtigen Konkurrenten, den frischen Zug echter Kunst so schwer versteht und zu verwerten weiss? Ist es die örtliche Zersplitterung des deutschen Lebens, infolge deren man am Rhein oder in Berlin nicht weiss, was in München oder Dresden vorgeht? Ist es Mangel an Unternehmungsgeist, den man doch unserer Industrie in allem Technischen sicher nicht vorwerfen kann? Verzweifelt man wirklich daran, wie oft entschuldigend gesagt wird, dass die Käufer, die heute an gute fremde Dinge ansehnliche Summen wenden, bei gleichwertigen deutschen Arbeiten versagen werden? Oder wäre es wahr, was die Partei der Künstler behauptet, dass es dem deutschen Fabrikanten gar oft an eigenem künstlerischem Empfinden und künstlerischer Bildung fehle, dass viele entweder kein Herz haben für die Kunst in ihrer Industrie oder im besten Fall, stolz auf ihre kunstgewerbliche Halbbildung, die dürftigen Nachahmungen ausländischer Modemuster, die ihnen der Zeichner im eiligen Tagesdienst zusammenpaust, für deutsche Kunst ansehen? — Wie dem auch sei, das eine scheint gewiss: die deutsche Kunstindustrie hat allen Grund, die bescheidenen, aber mutigen Ansätze zu frischerer Einheit von Kunst und Technik aufmerksam zu verfolgen und der künstlerischen Gesinnung, die hier auf engerem Gebiete sieghaft durchschlägt, auch in ihrem breiteren Wirken die berechtigte und notwendige Geltung zu verschaffen.

P. J.



Schlusstück: gezeichnet von Maler H. Christiansen, Paris.



„Frühling", Wandbehang. Entworfen von Professor O. Eckmann, Berlin; ausgeführt von der Webeschule zu Scherrebek.





Kopfleiste, Ornament aus Schwertlilien, gezeichnet von Architekt C. WOLBRANDT, Hamburg.

MODERNE KERAMIK

DIE Bestrebungen der letzten Jahre haben wie auf allen Gebieten kunstgewerblichen Schaffens so auch auf dem der Keramik zu einem Umschwung geführt, der einen völligen Bruch mit allem bedeutet, was Schule und Überlieferung an die Hand geben. In der ersten Zeit der modernen kunstgewerblichen Regeneration, um die Mitte dieses Jahrhunderts, wurde das Kunsthandwerk geleitet von den Anschauungen und Lehren unserer kunstgewerblichen Bildungsstätten, den Museen und den damit verbundenen Lehranstalten. Diesen stand als nächstes Ziel vor Augen, die Kunstpraxis der vergangenen Jahrhunderte wiederzugewinnen. Dieses Ziel haben sie — und niemand soll ihnen dieses Lob verkümmern — zum grossen Teile erreicht; in der Kunsttöpferei war das gewiss nicht gering anzuschlagende Ergebnis ihrer Bemühungen die Wiederbelebung der Fayence. Freilich führten diese Bemühungen zunächst nur zu oft dazu, das Alte nachzubilden; man fabrizierte orientalische Fayencen, italienische Majoliken, Palissy- und Henri II.-Arbeiten, deutsches Steinzeug, kurz alle Haupttypen der geschichtlichen Keramik, wie sie unsere Museen und Sammlungen darboten; man kopierte und war froh der Anerkennung für stilgerechte Nachbildung. Es war die Lehrzeit der modernen Keramik, aber ihr hat sie es zu verdanken, wenn sie heute eine hohe Stufe künstlerischen wie technischen Könnens erreicht und die Wege zu neuen, von den historischen Stilarten unabhängigen Versuchen gefunden hat. Die Anregungen dazu gingen nicht von neuen praktischen Aufgaben aus — im Gegenteil diese fehlten —, sie sind nur im Zusammenhange mit der gesamten, auf einem stärkeren malerischen Empfinden beruhenden impressionistischen Richtung zu verstehen, die unser modernes Kunstschaffen in allen seinen Zweigen durchdringt. Es liegt im Wesen dieser Richtung, dass sie — und dies gilt ausser für die Kunsttöpferei im besonderen Masse auch für die neuere Glasfabrikation — weniger die Bildsamkeit des Materials als seine Fähigkeit, vielfarbige Verzierungen anzunehmen, in den Vordergrund stellt. Bezeichnend ist ferner, dass der Anstoss zum neuen zu nicht geringem Teile nicht von fachmännischer Seite, sondern von Künstlern, von Chemikern, ja von Dilettanten erfolgt ist; vor allen sind es die Maler, welche die Farbenempfänglichkeit des Materials immer wieder zur Töpferei hinzieht. Dies giebt der neuen Richtung von vornherein ihr besonderes Gepräge. Sie ist auf dem Wege, eine Liebhaberkunst zu werden, die nicht für den Hausrat, sondern für den künstlerischen Bedarf berechnet ist, und leicht Gefahr läuft, darüber die praktische Bestimmung und Verwertbarkeit des Geräts aus den Augen zu verlieren. Ihre Erzeugnisse sind gewissermassen Selbstzweck, wollen als selbständige Kunstwerke genommen und beurteilt werden. Das hat die Kritik herausgefordert, die man ja von verschiedenen Standpunkten aus fällen kann, vom künstlerischen wie vom technischen oder vom Standpunkte der Zweckdienlichkeit aus. Man vergesse aber nicht, dass diesen Erzeugnissen ein weites Feld offen steht, wenn sie auch nur berufen wären, den Wust schlechter Japanwaren, oder der billigen und geschmacklosen Nachbildungen von Fayencen und Porzellanen abzulösen, der heutzutage die Schaufenster unserer keramischen Geschäfte füllt und Käufer findet. Wir glauben deshalb, dass man der neuen Richtung nicht gleich mit einer Kritik zu Leibe gehen sollte, welche bereits angstvoll den Standpunkt der praktischen Hausfrau gegen manche Übertreibungen und Unvollkommenheiten zu Hilfe ruft. Es ist eine künstlerische Revolution von oben, die sich hier vollzieht, man warte ihre Ergebnisse ab und suche sie vorerst als eine geschichtliche Erscheinung im Kunstleben unserer Zeit nach ihren Vorgängen und Zielen zu verstehen. Wo liegen aber ihre Vorgänge und die Anregungen, die ihr die Wege gewiesen haben? Sie liegen in dem stillen, nachhaltigen Einfluss, den seit etwa zwei Jahrzehnten die Kunst Chinas und Japans auf unseren Kunstgeschmack gewonnen hat. Dieser Einfluss nun tritt auf keinem Gebiete greifbarer in Erscheinung als auf dem der Kunsttöpferei.

In Japan haben sich zuerst hervorragende Künstler ganz der Töpferei gewidmet und bei ihren Arbeiten

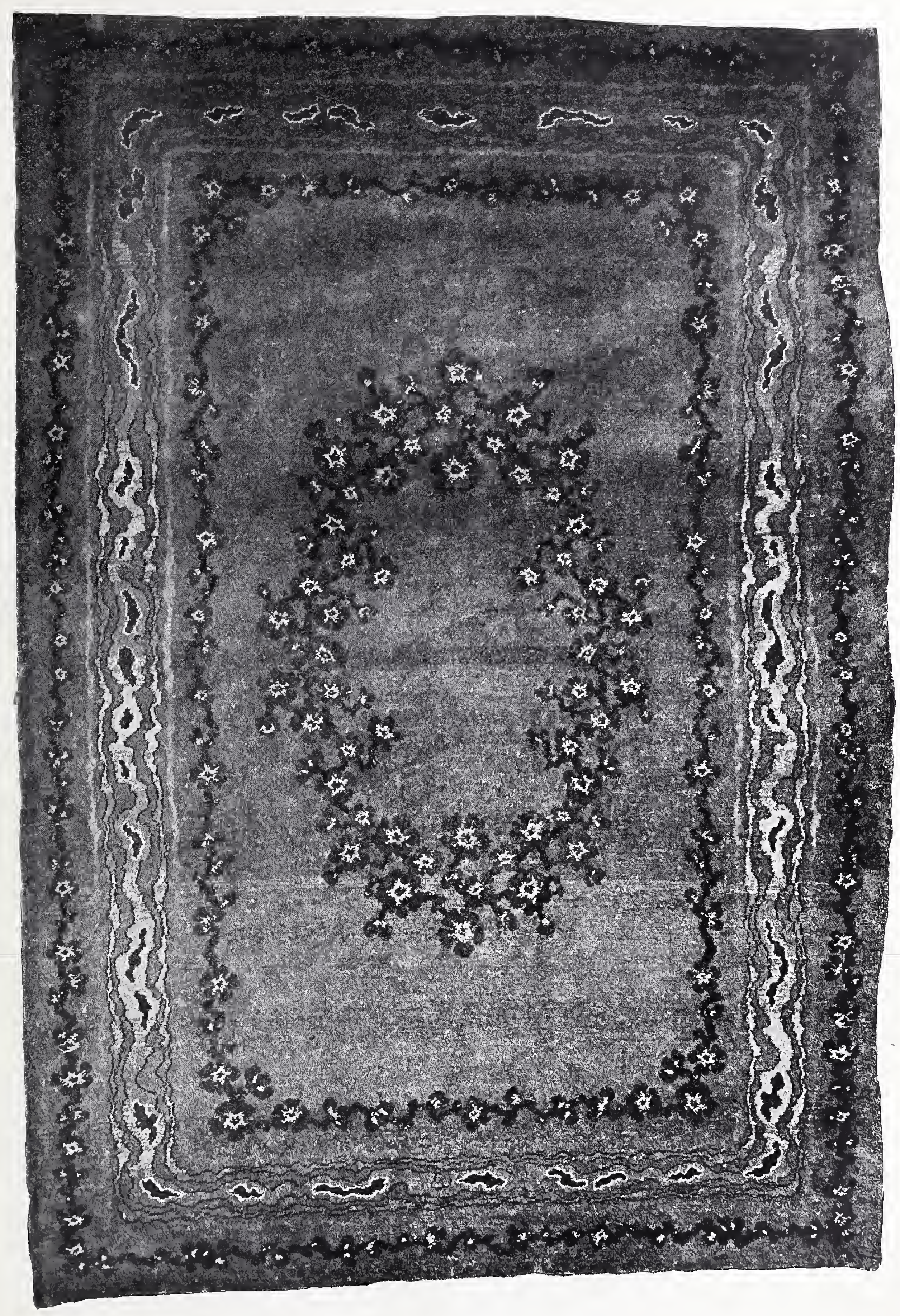
alles zu vermeiden gewusst, was an Fabrikation, an Muster erinnert oder zur Vervielfältigung und geschäftlichen Ausbeutung Anlass bot. Ihre Erzeugnisse waren demnach in jedem Stücke Originalwerke. Sie bevorzugten ferner nicht das Porzellan, sondern das kernige aber unscheinbare Steinzeug, das als Material wertlos, alles von der künstlerischen Behandlung erwartet. Diese künstlerische Behandlung nun schaltet völlig frei und unbefangen und benutzt ein Thongerät lediglich als Substrat für die farbige Verzierung. Meister wie Ninsei und Kenzan waren mehr Maler als Töpfer und übertrugen den impressionistischen Stil der japanischen Malerei auf die Gefässe, die sie verzierten, d. h. sie bemalten eine Vase geradeso und unbekümmert um ihre Gestalt und Gliederung, wie man eine ebene Fläche bemalte.

Einen wirksamen Anstoss erhielt die japanische Keramik durch eine eigentümliche Einrichtung im gesellschaftlichen Leben der Japaner, die ceremoniellen Theegesellschaften, d. h. Vereinigungen zu gebildeter Unterhaltung und Geselligkeit. Es galt für vornehm, bei diesen Gesellschaften als Geschirr möglichst Originalwerke renommierter Künstler zu verwenden, und die Liebhaberei für derartige Arbeiten reizte die Töpfer zu stets neuen, oft überraschenden Erfindungen. Diesem Streben nach Originalität entsprach es, wenn die Gefässe häufig nicht auf der Scheibe gedreht, sondern aus freier Hand geformt wurden, mithin an Stelle der korrekten Rundung eine unregelmässige Gestalt zeigten. Kein grösserer Gegensatz ist denkbar als zwischen einer griechischen Vase und den Rakuyaki, wie man jene Theegefässe nannte. Dort ein edler Wuchs, eine wohlgelungene Gliederung, ein symmetrisch entworfenes Ornament, hier wunderliche unsymmetrische Formen von weichen, verlorenen Umrissen. Aber die japanische Keramik schmückt sich nicht bloss mit dem, was ihr die Kunst des Formers und Malers an die Hand giebt, sie wirkt auch, nach dem Vorgange der Chinesen, durch Mittel, welche recht eigentlich der keramischen Technik entnommen sind: die farbigen Glasuren, und damit hat sie Wege beschritten, die in besonderem Masse anregend für unser modernes Schaffen werden sollten. Diese Verzierungsart schliesst einen gemalten Dekor fast gänzlich aus; aber schon die einfachen dunklen Glasuren — und diese sind bei weitem die häufigsten — haben einen besonderen Reiz. Denn da sie durchsichtig sind, so ergeben sich, je nach der Stärke des Auftrags oder je nach dem Relief der Oberfläche, verschiedene Abstufungen. In den Tiefen, den Daumeneindrücken der handgeformten Gefässe, woselbst die Glasur zusammenfliesst, bilden sich dunkle, auf den Höhenteilen helle Stellen und zwischen beiden Übergänge in allen Stärkegraden. Erhöht wird das Farbenspiel, wenn zwei oder mehrere Glasuren übereinander liegen und ineinander verlaufen. Gewöhnlich liegt eine helle Glasur über einer dunklen, auf der Schulter des Gefässes erscheint sie wie eine Schneedecke, nach unten zu lockert sie sich und verläuft allmählich oder sie rinnt in einzelnen Bahnen herab, sich am Rande zu dicken Tropfen verdichtend. Oft bleibt der untere Teil des Gefässes roh, wodurch dann ein wirksamer Gegensatz zwischen den glasierten Teilen und dem stumpfen Grunde entsteht. So absichtslos ein solcher Dekor aussieht, so absichtsvoll ist er und jedenfalls die Richtung, der er seine Entstehung verdankt. So finden wir in der japanischen Keramik zwei Hauptgruppen: die eine mit naturalistischem Dekor durch Pflanzen und Tiere, in einer mit erstaunlichem Naturempfinden hingeworfenen, mehr andeutenden als ausführenden Bemalung; die zweite mit farbigen, über- und ineinander fliessenden Glasuren. Die gleichen Prinzipien der Dekoration und als drittes die Bevorzugung des kernigen Steinzeugs als Material sind es, die auch unserer neuesten Keramik das Gepräge verleihen sollten. Man muss sich daher etwas von japanischer Auffassung und japanischem Geschmack aneignen, um ihren Leistungen gerecht zu werden.

Es war auf der Pariser Weltausstellung von 1867, als zum ersten Male eine Sammlung von Steingutarbeiten aus Japan die Aufmerksamkeit auf sich zog. Wenige Jahre später fand die Sammlung Cernuschi, namentlich deren Bronzen und Poterien, schon die lebhafte Bewunderung der Pariser Kunstwelt. Noch mehr trat Japan bei der Weltausstellung von 1878 hervor. Seit dieser Zeit namentlich datiert erst die Vorliebe für dieses Land und seine Kunst, eine Vorliebe, die namentlich in England im besten Sinne anregend und befruchtend gewirkt hat. In der Kunsttöpferei waren es gerade die Steinzeugarbeiten mit gemischten Glasuren, welche als etwas neues Liebhaber fanden. Man hatte sich an der konventionellen Verzierung und Glätte des modernen Porzellans satt gesehen, und griff begierig nach Werken, die durch und durch malerisch gedacht, den Stempel der Originalität trugen.

Auf niemand hat die japanische Ausstellung von 1878 einen stärkeren Eindruck hinterlassen als auf Jean Carriès,[1]) eine der eigentümlichsten Künstlernaturen, die das moderne Frankreich hervorgebracht hat. Aus dem Bildhauer wurde durch inneren künstlerischen Drang ein Töpfer. Diese merkwürdige Wandlung betraf nicht einen Künstler, den Mangel an Talent oder Erfolg von seiner Bahn abbrachten, sondern einen Künstler auf der Höhe der Erfolge. Gerade im Jahre 1888, in welchem Carriès durch eine Sonderausstellung seiner Bildhauerwerke hervortrat,

1) Arsène Alexandre: Jean Carriès imagier et potier. Étude d'une oeuvre et d'une vie. Paris 1895.



„Japanische Quitten", Fussteppich. Entworfen von Professor O. ECKMANN, Berlin; ausgeführt von der Krefelder Kunstteppichfabrik A.-G.





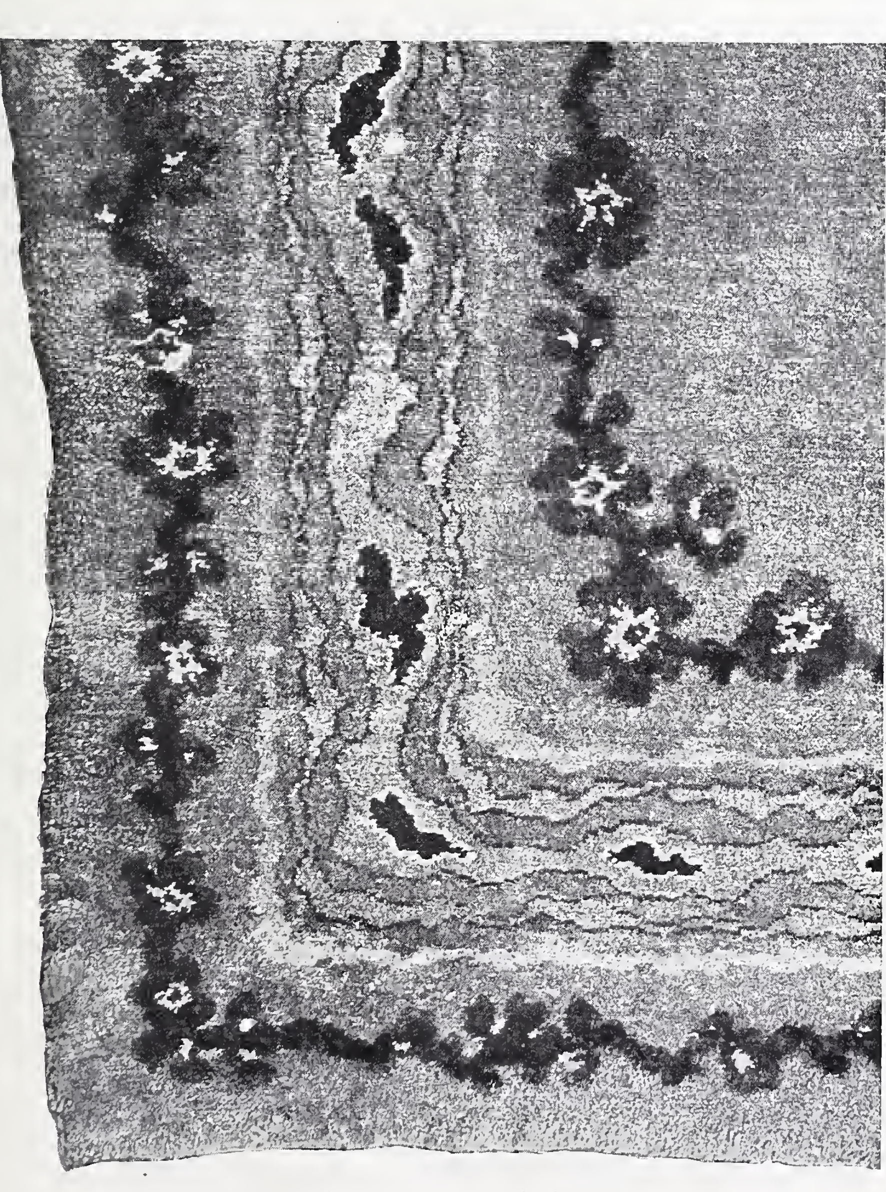
„Seetang“, Fussteppich. Entworfen von Professor O. ECKMANN, Berlin; ausgeführt von der Krefelder Kunstteppichfabrik A.-G.



trat auch der Wendepunkt ein, der ihn zur Töpferei führte. Fern von Paris, in St. Amand, einem Dorfe, wo er die geeignete Thonerde fand, machte er seine ersten keramischen Versuche, denen er dann bis zu seinem sechs Jahre später erfolgten Tode mit Hintenansetzung aller übrigen Arbeiten oblag.

Was Carriès bei den Japanern anzog, war gerade jene Gattung mit überlaufenden vielfarbigen Glasuren. Er empfand ferner, dass nicht ein blosses mit jenen Mitteln erzieltes Farbenspiel den Reiz der Sache bedingte, sondern lediglich die künstlerische Abstimmung der Töne. Obgleich von seinen Vorbildern begeistert, ging Carriès doch seine eigenen Wege. Für sein Empfinden waren die japanischen Glasuren zu glänzend und leuchtend, sie verliehen durch ihren Glanz und die Spiegelung den an sich ruhigen und harmonischen Tönen etwas Unruhiges und Zerstreutes. Es war ihm mehr um eine warme farbige Patina zu thun als um glänzende Emails; so fertigte er matte Glasuren, und dieser Geschmack für gebrochene, stumpfe, wenngleich tiefe und satte Töne ist geradezu zur Losung für die französische Keramik unserer Zeit geworden. Da es Carriès zumeist auf die malerische Behandlung ankam, sind seine Formen nicht sehr verschieden und auf etwa ein Dutzend Haupttypen zurückzuführen. Bevorzugt wurden Gefässe mit möglichst viel Fläche, namentlich solche mit breiten Schultern, von denen die hellen Glasuren in breiter Masse oder in einzelnen Strähnen auf den dunklen Grund hinabfliessen; der stumpfe Glanz rührt daher, dass das Flussmittel zurücktritt und der Glasur ein Quantum Thonmaterial zugesetzt wird; so nähern sich die Glasuren dem, was man Engoben oder farbige Erden nennt.

Auch an grösseren monumentalen Aufgaben, einem zweiteiligen Portal mit Statuen und Masken aus Steinzeug, nach einem Entwurfe von Grasset, hat sich Carriès versucht, ohne die Vollendung des Werkes zu erleben.



Eckstück des Teppichs auf Seite 161.

Carriès war überhaupt ein denkender, erfinderischer Kopf, der auf seine Weise auch die Technik auf neue Wege zu lenken berufen schien, hätte ihn nicht ein frühzeitiger Tod — am 1. Juli 1894 —, im Alter von 39 Jahren, mitten aus Versuchen und Entwürfen gerissen. Seine keramischen Arbeiten sind grossenteils in die Hände von Liebhabern gelangt. Einige der schönsten besitzen das Palais de Luxembourg, sowie die Sammlungen des musée des arts decoratifs zu Paris. Eine kleine, gewählte Zahl ist auch nach Deutschland in das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe gelangt.

Dem Vorgang von Carriès, ihre Kräfte in den Dienst der dekorativen Künste zu stellen, ist seitdem eine ganze Reihe begabter und erfindungsreicher Künstler Frankreichs gefolgt. Wir nennen vor allem den Landschaftsmaler Michel Cazin, von dem kürzlich das Luxem-



Thongefässe von Prof. M. LÄUGER, Karlsruhe (gesetzlich geschützt).

Ausnutzung chemischer Vorgänge ihre Farbenpracht entfalten, mit dem treffenden Ausdrucke art du feu. Auf der vorjährigen exposition céramique im Ausstellungsgebäude auf dem Marsfelde zu Paris war jene Gruppe französischer Keramiker geschlossen vertreten und hat auch eine Ende April dieses Jahres eröffnete keramische Ausstellung im Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin beschickt. An sie muss man sich halten, um über die Ziele und Erfolge der neuen Richtung in Frankreich Klarheit zu gewinnen. Sie stellt den Zusammenhang zwischen den dilettantischen Einzelleistungen und Versuchen der modernen Liebhabertöpferei und der Industrie her; ihr ist es vorzugsweise zu verdanken, dass die französische Keramik der Jetztzeit an der Spitze derjenigen aller anderen Länder Europas, das einzige Dänemark ausgenommen, schreitet.

Auf der Basis reicher technischer Erfahrung arbeitet die rühmlichst bekannte Werkstatt von *Auguste Delaherche* in Paris. Bereits auf der Pariser Weltausstellung von 1889 erregten Delaherche's grès flammés gleichzeitig mit den geflammten Rotporzellanen von *Ernest Chaplet* Aufsehen, und hiermit berühren wir wiederum vorgreifend ein Gebiet, das uns bei der modernen Porzellanfabrikation näher zu beschäftigen haben wird. Delaherche und Chaplet müssen daher in einer Geschichte der modernen französischen Kunsttöpferei mit an erster Stelle genannt werden. Die roten und blauen Töne jener flammés beruhen auf der Entwicklung des Kupferrots, dieser modernsten unter den keramischen Farben. Doch gelangen Delaherche auf Steinzeug mehr die bläulichen und violetten Übergangsstufen, welche sich auf dem Wege eines chemischen Prozesses im Brande darstellen, als die eigentliche, am reinsten auf Porzellan in Erscheinung tretende Rotglasur. Einen besonderen Reiz haben diejenigen grès, bei welchen das Kupferrot zwar entwickelt aber flockig verstreut, gewissermassen gesprenkelt und getupft auf der Fläche liegt. Auch hierbei spricht der geschickt geleitete Brand, der art du feu, sehr wesentlich mit. Oft ist dabei freilich die Wirkung mehr das Verdienst des Zufalls als der Berechnung. Niemand hat übrigens das für die Kunst Gefährliche, das in dem zufälligen Erzielen blosser Farbeneffekte durch den Brand liegt,

bourg eine Gruppe von Thonarbeiten erworben hat, ferner Vallgren, Rhobalbhen,[1]) den Bildhauer Pierre Roche u. a. Die Genannten haben wiederholt auf Ausstellungen mit Werken eigener Erfindung Anerkennung gefunden. Es war geradezu Modesache geworden, Töpfe zu bemalen.

Gleichzeitig jedoch mit Carriès, zum Teil schon früher, trat eine Reihe französischer Keramiker hervor, denen ähnliche und noch weitere Ziele vorschwebten und die zusammen eine scharf ausgeprägte künstlerische Gruppe darstellen. Gemeinsam ist ihnen die Bevorzugung des Steinzeugs (grès) als Material, und was den Dekor anlangt, die Anwendung vielfarbiger, gemischter und geflammter Glasuren unter Verzicht auf ein eigentliches Ornament. Die ornamentale Tendenz tritt vor der rein koloristischen zurück. Bei jenen Glasuren spielt das im Brande schwer zu entwickelnde Kupferrot die Hauptrolle. Die Franzosen bezeichnen daher jene Arbeiten, die erst im Feuer und unter

1) Vgl. Art et décoration (1897) Nr. 5.



Thongefäss von Prof. M. LÄUGER, Karlsruhe (gesetzlich geschützt).

klarer erkannt und zum Ausdruck gebracht als Delaherche selber. „Mehrere meiner Arbeiten, die ich fortgeworfen habe als nicht würdig, einen Platz unter meinen Erzeugnissen zu behaupten und meine Signatur zu tragen, waren thatsächlich bemerkenswert. Unter der Einwirkung des Brandes waren reiche und phantastische Farbtöne entstanden, und ich hatte oft Mühe, dem Drängen von Liebhabern zu widerstehen, die von der erzielten Wirkung entzückt waren. Aber das ist keine Kunst.“ [1]) Freilich redet er auf der anderen Seite mit der Begeisterung des Keramikers den Wirkungen des Feuers das Wort. „Welche Wunder können diese 1200 Grad Hitze zu Wege bringen! Welcher Triumph, wenn man so glücklich ist, ein schönes Stück zu stande zu bringen, vollkommen und zufriedenstellend bis in die kleinsten Einzelheiten sowohl wie als Ganzes. Ich versichere Sie, man fühlt sich dann reich belohnt für alle Sorge, denn auch der Pinsel des geschicktesten Koloristen ist nimmer im stande, die Glut und Leuchtkraft, die Tiefe und Farbenpracht dieser Emails zu erreichen.“ Er gesteht damit indirekt zu, dass ein Gerät auch durch etwas anderes als durch kunstvolle Form und Verzierung, allein in seiner technischen Vollendung, Anspruch auf Kostbarkeit erheben darf.

Delaherche steht vollkommen auf dem Boden der neuen Richtung, aber er ist zu sehr Keramiker, um den willkürlichen und gesuchten Formen mancher neueren nachzugehen, die aus dem Topf ein plastisches Werk machen wollen! In seinen Arbeiten lebt etwas von gotischem Formgefühl; manche seiner Gefässe erinnern, ohne dass man auf bestimmte Vorbilder hinweisen könnte, an mittelalterliche Bronzen. — Auch für das Baugewerbe arbeitet er mit den Mitteln des art du feu durch die Herstellung von Fliesen, Kaminbekleidungen und Thürumrahmungen.

1) Diese Äusserungen des berühmten Keramisten sind einem Aufsatze im Studio XII, November 1897, entlehnt.

Wie Delaherche ist auch *Dalpayrat*[1]) in Paris von Haus aus Keramiker, aber in manchem Betracht der künstlerische Widerpart von jenem. Auch Dalpayrat's Specialität bilden die grès flammés. Man erkennt ihn leicht an den tieffarbigen, stumpfen, opaken Schmelzflüssen von eigentümlicher Patina, deren Aussehen die Frage nahe legt, ob man es mit emailliertem oder mit bemaltem Thon zu thun hat. Mit Vorliebe verwendet er tiefblaue, rot und gelb gefleckte Emails, neuerdings bringt er ein mehr entwickeltes Rot mit gelblichen Flüssen, auch reine Rotglasuren. Anderseits ist Dalpayrat der Hauptvertreter jener phantastischen Thonplastik, die in den modernen Zinnarbeiten der Franzosen ihr Gegenstück findet. Durch die gewagte Verbindung von Menschenleibern und Tierkörpern erhalten seine Formen oft etwas Gesuchtes und Willkürliches und verleugnen den Charakter des Geräts. Auf der Pariser keramischen Ausstellung sah man gut stilisierte Vasen mit Elefantenköpfen neben Gefässen, deren Motiv ein Seekrebs inmitten bewegter Meereswellen darstellte. Das Berliner Kunstgewerbemuseum besitzt eine Vase, auf deren Schultern zwei prächtig modellierte Panther kauern. Derartige Arbeiten haben auch im Auslande Schule gemacht. — Schaustücke wie meterhohe Vasen en grès flammés, in den dunklen satten Tönen alter Emailarbeiten geben Zeugnis von der hohen technischen Leistungsfähigkeit der Fabrik.

1) Über Dalpayrat vgl. Revue illustrée, Décembre 1896.



Thongefässe von Prof. M. LÄUGER, Karlsruhe (gesetzlich geschützt).

Dalpayrat modelliert und glasiert seine Luxuspoterien selbst, für reicher gestaltete plastische Arbeiten zieht er bewährte künstlerische Kräfte heran. Mit ihm arbeitete eine Zeitlang Voisin Delacroix zusammen; sein jetziger Genosse Lesbros ist eine Dame.

Etwa in der Mitte zwischen Delaherche und Dalpayrat steht *Dammouse.* Auch er arbeitet mit tiefen vollfarbigen Glasuren. Seine neuesten Erzeugnisse bevorzugen den naturalistischen Pflanzendekor moderner Zeichnung mit Glasuren von körnigem, erdigem Charakter. In allen Arbeiten von Dammouse kommt der herbe rauhe Charakter des Steinzeugs stets zum Ausdruck; er weiss auch seinem Porzellan ein eigentümliches scharfes grain zu verleihen.

Einen ausgedehnten vielseitigen Betrieb, der vorzugsweise für das Baugewerbe arbeitet, aber gleichfalls der modernen Richtung folgt, entfaltet die Fabrik von *Emile Muller & Co.* in Ivry-Port bei Paris. Muller ist von der Terrakotta ebenfalls zum Steinzeug übergegangen und hat das kernige, für reiche Farbenwirkung schwer zugängliche Material mit grossem Erfolge auch in die Thonplastik übertragen. Auch diese wird im modernen Sinne keramisch-chemisch behandelt. Die Fabrik liefert nach den Modellen hervorragender Künstler Statuen, Büsten, Reliefs, sowie Tierfiguren mit farbigen, zum Teil geflammten Emails und unter Verwendung von Lüstertönen, bei welchen gleichfalls dem schwierigen Kupferrot die Hauptrolle zufällt. Das Nackte der Figuren bleibt zumeist stumpf und hebt sich wirksam vom geflammten Hintergrunde ab. Das Hauptstück der vorjährigen Ausstellung auf dem Marsfelde bildete das grossartige von Alexandre Charpentier modellierte Relief mit der stilvollen Gruppe der Bäcker, das nach Art der berühmten persischen Fayencereliefs aus Susa im Louvre zu Paris sich aus einzelnen emaillirten Ziegeln zusammensetzt.[1])

Ein sehr vielseitiger moderner Keramiker ist *Edmond Lachenal,*[2]) der vom einfachen Arbeiter zum Künstler geworden ist. Auch er fabriziert Steingut mit geflammten Kupferglasuren, seine Eigenart aber zeigt sich in den mattgrünen, zart nuancierten Glasuren mit Blumendekor in Weiss mit rosenroten Retouchen und dunkelgrünen Zweigen und Blättern. Sehr eigentümlich ist die weiche sammetartige Haut seiner Glasuren, die, wie es scheint, durch Ätzen in einem Säurebade erzielt wird. Sehr reizvoll, ganz im japanischen Geiste erdacht, ist auf der Berliner Ausstellung eine Vase in mattgrüner Glasur mit schneebedecktem (d. h. weissglasiertem) Blütenzweige.

Zu den thätigsten neueren Kunsttöpfern Frankreichs zählt *Alexandre Bigot* in Paris. Bigot ist von Haus aus Chemiker. In seinen Arbeiten wiegen gelbliche und goldige Töne, die er mit dunklen Flüssen mischt, vor; neuerdings bevorzugt er matte, erdige Glasuren von graugelblichem, oft unbestimmt lehmfarbigem Ton. Eine Specialität, die er zuerst künstlerisch ausgebildet hat, sind die krystallisierten Glasuren; diese Glasuren sind geradezu zum Losungswort in der allerneuesten Keramik geworden. Die Krystallisation, die Bigot besonders auf Steingutfliesen mit Erfolg anwendet, entsteht durch Verdichtung und Formenbildung von in der Glaur gelösten Metallsalzen, welche bei langsamer, allmähliger Abkühlung vor sich geht. Die Oberfläche erhält durch die kleinen Krystallkörperchen ein eigentümliches Korn, einen besonderen prickelnden Reiz. In anderen Fällen aber bildet die Krystallisation eine Zeichnung, die völlig an die Eisblumen unserer im Winter gefrorenen Fenster erinnert. Auch hier hat also die moderne Tendenz, chemische Vorgänge künstlerischen Zwecken dienstbar zu machen, dem Keramiker die Hand geführt. Die krystallisierten Glasuren haben, um dies gleich anzuschliessen, namentlich in der neuesten Porzellanindustrie in Kopenhagen, Rörstrand (in Schweden), in Sèvres sowie in Berlin ein weiterer Entwicklung harrendes Arbeitsfeld gewonnen.

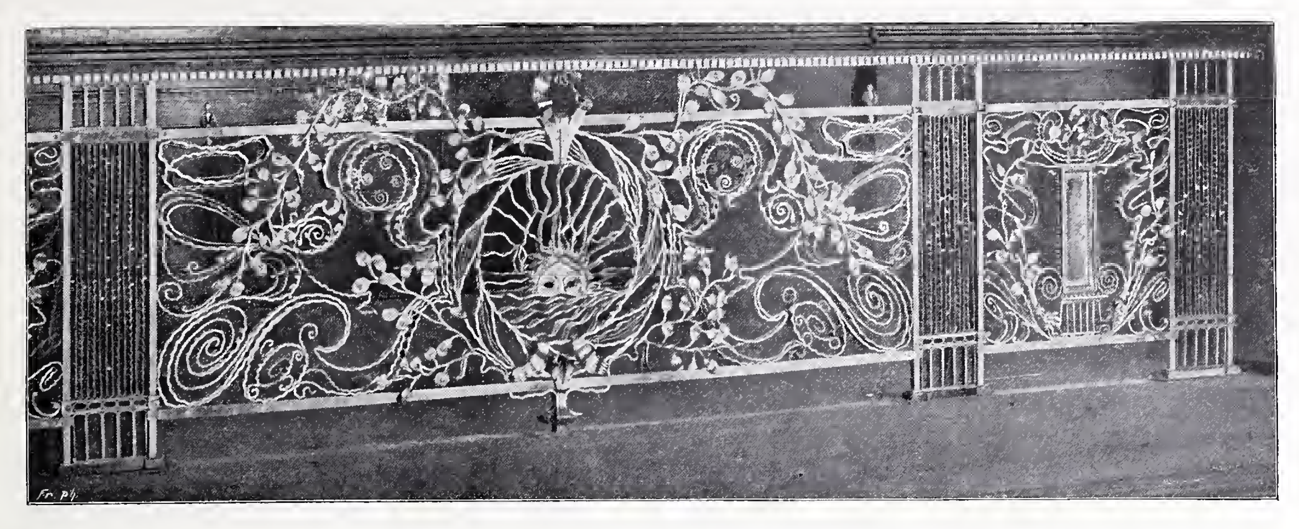
Angesichts solcher Arbeiten liegt die Frage nahe: sind derartige Erzeugnisse bloss künstlerische Experimente, die nur ab und zu gelingen, oder kann sie der Fabrikant jederzeit wiederholen, können sie mit einem Worte Gegenstand einer Bestellung werden? Diese Frage ist zu bejahen. Wie die übrigen Keramisten ist auch Bigot mit Erfolg bemüht, seine keramischen Versuche auch industriell zu verwerten. Besonders beliebt sind seine Fliesen, namentlich zu Kaminkleidungen, bei denen die Krystallglasuren mit ihren mannigfaltigen Reflexen so recht am Platze erscheinen.

Bis zu welchen Auswüchsen übrigens die virtuose Behandlung der grès die Franzosen geführt hat, dafür lieferte neben einem phantastischen Kamin im Stil von Tropfsteinbildungen (von Bigot) auf der vorjährigen Pariser Ausstellung eine in Form einer Felsgrotte gestaltete Vorhalle (porche) aus glasiertem und mattem Steinzeug eine abschreckende Vorstellung. Als Modethorheit will es ferner erscheinen, wenn ganze Café- oder Chokoladenservice aus grès mit matten oder gemischten Glasuren hergestellt werden; hier erscheinen schon aus Sauberkeitsrücksichten das Porzellan oder weiss glasiertes Steingut und Fayence unabsetzbar. Gern läst man sich dagegen Bierkrüge und Kannen aus Steinzeug gefallen.

(Schluss folgt.)

1) Abbildung in „Art et décoration".

2) Vgl. Revue illustrée XII, Novembre 1895.



Geländer aus dem Vestibül des Warenhauses Wertheim, Arch. Prof. A. Messel, Berlin. Nach einer photographischen Aufnahme von Hofphotograph F. Alb. Schwartz, Berlin (s. auch die Abbildungen Heft 5).

KLEINE MITTEILUNGEN



BERLIN. Im *Verein für deutsches Kunstgewerbe in Berlin* hielt Herr Maler W. Geissler am 9. März einen Vortrag über: „Die Technik der Lithographie", indem er an der Hand von Proben die verschiedenen Verfahren eingehend erläuterte. Hieran schlossen sich Mitteilungen des Herrn Direktors Dr. Jessen: Künstler-Lithographien und die Ausstellung von Originallithographien im Lichthofe des Kunstgewerbemuseums. — Am 16. März hielt der Verein einen Diskussionsabend für seine Mitglieder ab, der zu einem lebhaften Meinungsaustausch über innere Vereinsangelegenheiten führte und zahlreiche Anregungen aus der Mitte der Mitglieder brachte. — Am 23. März sprach Herr Fabrikdirektor H. Lorenz i. F. J. C. Pfaff-Berlin über „Dekorative Schiffsausstattung vom Altertum bis zur Neuzeit". Der Redner gab einen interessanten Überblick über die Entwicklung der verschiedensten Schiffsformen in der bekannten Kulturperiode. Mit Hilfe von Lichtbildern, sowie durch eine reiche Ausstellung von Photographien moderner Schiffe und eine Ausstellung von plastischem Schmuck und Malereien für neue Schnelldampfer wurde der Vortrag in umfangreichster Weise ergänzt. *Fl.*

BRESLAU. Der Kunstgewerbeverein beschäftigte sich in einer am 27. April abgehaltenen Versammlung eingehend mit dem Projekt des Centralgewerbevereins, betreffend die *Errichtung einer Fachschule für Holzindustrie* in Breslau. Der Kunstgewerbeverein sei, wie Bildhauer *Wilborn* ausführte, schon vor mehr als Jahresfrist bemüht gewesen, die Errichtung von Fachklassen an der Kunst- und Kunstgewerbeschule bei der Regierung zu erwirken, und seine Wünsche seien von der Regierung als begründet anerkannt worden. Wenn nun das Projekt des Centralgewerbevereins auf etwas anderes hinauslaufe, so dürften doch gewisse Meinungsverschiedenheiten hier nicht in Betracht kommen, sondern der Verein müsse für alles eintreten, was irgend einem Industriezweige nützen könne. Die sehr bedeutende und stark exportierende Möbelindustrie, wie überhaupt die schlesische Holzindustrie bedürfe sehr wohl einer Fachschule; nur müsse man vermeiden, dass diese Anstalt dann mit der an der Kunst- und Kunstgewerbeschule zu errichtenden Fachklasse in Konkurrenz gerate. Redner glaube aber, dass es Mittel und Wege gebe, um ein gedeihliches Zusammenwirken beider Anstalten zu ermöglichen. Zur weiteren Beleuchtung der Sache berichtete der Redner dann über den gegenwärtigen Stand der Holzbildhauerei in Breslau. Weiterhin sprach Direktor Professor *H. Kühn* über die in Ausführung begriffene *Reorganisation der Königlichen Kunst- und Kunstgewerbeschule*, bei der neben anderen auch eine Werkstatt für Tischler, wie überhaupt eine besondere Klasse für Holzarbeiter errichtet werde. Schliesslich gelangte folgende vom Vorstande vorgeschlagene Resolution zu anscheinend einstimmiger Annahme: „Der Breslauer Kunstgewerbeverein erklärt seine prinzipielle Übereinstimmung mit dem Vorgehen des Schlesischen Centralgewerbevereins, betreffend die Errichtung einer Fachschule für Holzindustrie in Breslau, worin er die Verwirklichung eines von ihm bereits im Jahre 1895 angeregten Gedankens erblickt. Er hält es für wichtig und erspriesslich, dass diese Fachschule besonders nach künstlerischer Seite hin in Fühlung mit der an der hiesigen Kunst- und Kunstgewerbeschule demnächst zu errichtenden Fachklasse für Kunsttischlerei und Schnitzerei trete, und spricht die Hoffnung aus, dass seine diesbezüglichen Wünsche bei der Beratung und endgültigen Feststellung des Programmes genannter Fachschule von der Königlichen Staatsregierung gehört werden mögen." *G. S.*



BUDAPEST. In den Monaten Mai bis September dieses Jahres findet hier eine *Internationale kunstgewerbliche Ausstellung* statt. Schon die Nationale Millenniumsausstellung des Jahres 1896 hatte einen kolossalen Erfolg und wurde von 10000 Ausstellern beschickt. Da die diesjährige Ausstellung eine internationale sein wird, so sind alle Nationen eingeladen, sich daran zu beteiligen. Im Hinblick auf die grosse Bedeutung von Budapest als der Hauptstadt Ungarns mit fast einer Million Einwohner und als des Mittelpunktes einer reich entwickelten Industrie des Ostens, hofft das Ausstellungscomité auf einen guten Erfolg seines Unternehmens. Bildet die Stadt doch gleichsam die Brücke zwischen Orient und Occident und den hervorragendsten Markt für den Export der Balkanländer. -u-

PARIS UND LIMOGES. Einer Mitteilung der Pariser Revue de l'Art ancien et moderne zufolge sollte unter dem Patronate des Staates, der Stadt Paris, der Union centrale des arts décoratifs und eines besonderen Ausschusses aus Limoges am 15. Mai auf dem Marsfelde in Paris wiederum, wie im vorigen Jahre, eine Ausstellung der Feuerkünste eröffnet werden. Ursprünglich sollte diese Ausstellung, lediglich auf keramische Erzeugnisse beschränkt, schon im vorigen Jahre in Limoges stattfinden und zwar zum Gedächtnis des hundertjährigen Bestehens der dortigen Porzellanindustrie. Die Ausstellung ist dann auf das laufende Jahr verschoben worden, um sie, wie das genannte Blatt berichtet, gleichzeitig mit der landwirtschaftlichen Bezirksausstellung in Limoges veranstalten zu können, welche stets eine grosse Zahl von Besuchern dorthin führt. Es werden also im Laufe dieses Sommers in Frankreich zwei voraussichtlich bedeutende, überwiegend keramische Ausstellungen stattfinden, die enger begrenzte, ganz ausschliesslich keramische in Limoges, und die allgemeinere, auch noch andere Zweige des Kunstgewerbes umfassende in Paris. Diese beiden Ausstellungen sollen nun nicht etwa einander beeinträchtigen, sondern sich vielmehr ergänzen, weshalb der in Limoges gebildete Ausschuss gleichwie die meisten dortigen Fabrikanten sich auch an der Ausstellung in Paris beteiligen werden. —r.



ALTONA. Zur Erlangung von *Skizzen für die malerische Ausschmückung des Festsaales im Rathause zu Altona* erlässt das Ministerium der Geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten ein Preisausschreiben für preussische und in Preussen ansässige deutsche Künstler. Ausgesetzt sind drei Preise von 4000, 2000 und 1000 M. Bei der Ausführung kommt der Preis auf das Ausführungshonorar in Anrechnung. Einlieferungstermin ist der 1. Dezember 1898. Das Preisrichteramt ist der Landeskunstkommission übertragen, welcher für diesen Zweck drei Abgeordnete der Stadt Altona mit Stimmrecht hinzutreten. Die erforderlichen Unterlagen sind von dem Bureau der Kgl. Akademie der Künste zu beziehen. -u-

BERLIN. Zu dem *Preisausschreiben für den Entwurf einer Hochzeits-Medaille oder -Plakette* sind 87 Entwürfe eingegangen. Die als Preisgericht eingesetzte Landeskunstkommission hat nach eingehender Prüfung beschlossen, von der Erteilung des ersten Preises abzusehen, da sie keinen der eingegangenen Entwürfe als allen Anforderungen entsprechend anzuerkennen vermochte, und die für Preise ausgesetzte Summe in folgender Verteilung zuerkannt: An Stelle des ersten Preises von 2000 M. erhielten zwei Preise von je 1000 M. Hermann Dürrich, Ciseleur, Fachlehrer an der Kunstgewerbeschule in Kassel und Wilh. Giesecke, Bildhauer und Maler, Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Barmen. Ferner erhielten Preise zu je 400 M. Dr. A. Winkler und J. Eitzenberger in Hanau, Bruno Kruse, Bildhauer, Lehrer an der I. Handwerkerschule in Berlin, C. Maass, Bildhauer in Berlin, Fritz Schneider, Bildhauer in Berlin, Paul Fliegner, Modelleur und Zeichner in Hanau, Emil Torff, Bildhauer in Berlin, Eduard Kaempffer, Professor, Maler, ordentlicher Lehrer an der Kunst- und Kunstgewerbeschule in Breslau, Ernst Seger, Bildhauer in Wilmersdorf bei Berlin. Die sämtlichen Entwürfe werden in einem Saale des Landesausstellungsgebäudes in der Grossen Berliner Kunstausstellung für 1898 während der Dauer von etwa vier Wochen zur Besichtigung ausgelegt werden. -u-

BROMBERG. Einen *Wettbewerb um Entwürfe für einen öffentlichen Brunnen auf dem Weltzien-Platze hinter der Paulskirche in Bromberg* schreibt das Kultusministerium für alle in Preussen lebenden deutschen Bildhauer aus. Der Brunnen ist freistehend von allen Seiten zu entwickeln, die Mithilfe eines Architekten ist gestattet. Für die Gesamtkosten stehen 80—100000 M. zur Verfügung. Für die in Bronze auszuführenden Bildwerke sind Modelle in 1/8 der natürlichen Grösse einzureichen; für den architektonischen Teil genügt die Beifügung einer Ansichtzeichnung, eines Grund- und Aufrisses. Einzuliefern bis 1. Dezember d. J. an die Kgl. Akademie der Künste in Berlin, von wo auch die näheren Unterlagen des Wettbewerbes zu erhalten sind. Ausgesetzt sind drei Preise von 3000, 2000, 1000 M., ferner können noch fünf Wettbewerbern Entschädigungen von je 600 M. zuerkannt werden. Über die Ausführung des Brunnens bleibt die Entscheidung vorbehalten. Es soll aber thunlichst der mit dem ersten Preise gekrönte Entwurf ausgeführt werden. Bei der Erteilung des Auftrages wird der Preis für das Gesamthonorar in Anrechnung gebracht. Das Preisgericht bildet die Landes-Kunstkommission, welcher zwei Vertreter der Stadt Bromberg mit Stimmrecht hinzutreten.

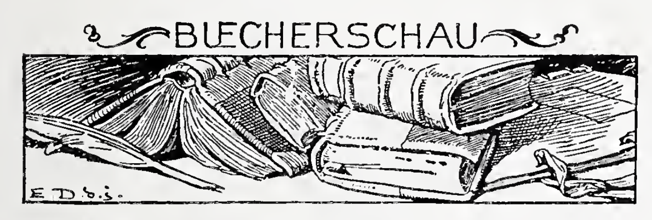
DRESDEN. Für den *Wettbewerb um Entwürfe zu einem Plakat für die deutsche Kunstausstellung Dresden 1898* sind 133 Entwürfe eingesandt worden. Der erste Preis von 800 M. wurde dem Maler Moritz Weinholdt (München), der zweite Preis von 300 M. dem Maler Hermann Pampel (München) zuerkannt. Über die Ausführung eines der beiden Entwürfe hat der Ausstellungsausschuss noch nicht entschieden. -u-

Einen *Wettbewerb um Entwürfe für eine Ehrenurkunde* erlässt der *Deutsche Radfahrerbund* zum *15. Juni* 1898. Ausgesetzt sind drei Preise von 1000, 500 und 300 M. Der



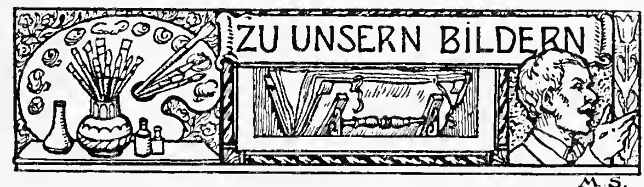
Geländer aus dem Vestibül des Warenhauses Wertheim, Arch. Prof. A. MESSEL, Berlin. Nach einer photographischen Aufnahme von Hofphotograph F. Alb. SCHWARTZ, Berlin (s. auch die Abbildungen Heft 5).

Ankauf von nicht preisgekrönten Entwürfen für je 100 M. ist vorbehalten. Das Preisgericht bilden die Herren: Geh. Hof- und Baurat Prof. Wallot-Dresden, Prof. Max Klinger-Leipzig und Prof. Carl Bantzer-Dresden. Nähere Auskunft erteilt Herr Theod. Boeckling in Essen (Ruhr). -u-



Ad. M. Hildebrandt, *Heraldisches Musterbuch* für Wappenbesitzer, Kunstfreunde, Architekten, Bildhauer, Holzschneider, Graveure, Wappenmaler, Dekorateure u. s. w. Dritte durchgesehene Auflage. Berlin, Mitscher & Röstell, 1897. 4⁰. Mit 48 Tafeln.

Wer da zweifelt, dass durch den ernsthaften Willen begeisterter Männer ein in Verfall geratenes Gebiet der Kunst wieder aufgebaut werden könne, der denke daran, wie es noch vor dreissig Jahren im deutschen Kunsthandwerk um die künstlerische Pflege des Wappenwesens bestellt war. Erst mit dem Beginn der neuen deutschen Renaissance sind die Kenntnisse und die Grundsätze, die zuvor nur von wenigen Heraldikern und vereinzelten Künstlern gepflegt und geübt worden waren, von frischen Kräften in die breiten Schichten des Kunstgewerbes hinausgetragen worden. Es einten sich die Gelehrten, die Sammler und eine Reihe tüchtiger Künstler; durch ihre Vereine und Ausstellungen, durch ihre Zeitschriften und Bücher und vor allem durch die schaffenden Kräfte gewannen die alten Gesetze neues Leben und weites Feld. Was diese Männer — allen voran der unermüdliche Friedrich Warnecke — in treuer Hingabe erreicht haben, soll ihnen kein Freund des deutschen Kunstgewerbes vergessen. Zu den Büchern, die dem künstlerischen Verständnis der Heraldik den Weg gebahnt haben, zählt in erster Reihe das vorliegende. Seine erste Auflage ist 1872 erschienen; jetzt liegt nach 25 Jahren die dritte Auflage vor, in neuem, modern anmutendem Gewande und mit manchen Verbesserungen. Mit seinem klaren Text und den 48 Tafeln, auf denen der Verfasser in fester Zeichnung eine reiche Fülle von Wappen aller Stile und Wappenstücken jeder Art übersichtlich dargestellt hat, bildet es einen sicheren Führer und eine reiche Fundgrube für Künstler und Handwerker. Wenn heute die Zeit nach neuem drängt, so müssen wir doch lebhaft wünschen, dass darüber von dem mühevoll wiedergewonnenen Alten nichts unnötig verloren gehe. Darum möchten wir das heraldische Musterbuch auch heute im Besitz möglichst vieler zeichnenden oder ausübenden Kunsthandwerker sehen. *P. J.*



Unsere Abbildungen bringen drei Knüpfteppiche der Firma *Krefelder Teppichfabrik, Aktiengesellschaft,* vormals *Kneusels & Co.* in Krefeld nach Entwürfen von Professor *Otto Eckmann.* Zwei der Originale waren im Winter im Kunstgewerbemuseum in Berlin ausgestellt, das dritte daselbst auf der Kunstausstellung zu sehen. Die rührige Firma hat sich schon seit einiger Zeit bemüht, von der engeren Anlehnung an orientalische Muster zu freieren Formen aus modernem Ornament überzugehen und hat schon vor zwei Jahren einige reiche Teppiche in diesem Sinne ausführen lassen. Bei diesen ersten Versuchen hatte der damals beauftragte Künstler sich damit begnügt, die aus den Perserteppichen geläufigen Grundthemata beizubehalten und die orientalischen Gesamtformen mit modernem Blumenwerk zu füllen. Man musste schon schärfer hinsehen, um nicht einfach einen modernen orientalischen Teppich darin zu sehen. O. Eckmann, an den die Firma sich im Winter 1896/97 wendete, ist weiter gegangen. Er meint, dass der europäische Teppich auch nach den europäischen Ansprüchen und Lebensgewohnheiten geschmückt sein muss. Der orientalische Teppich ist nach seiner Ansicht in Stil, Zeichnung und Farben ein unvergleichliches Kunstwerk — für den Orientalen. Denn dieser hockt bekanntlich auf seinem Teppich; er hat dessen reiche und mannigfache Muster dicht vor Augen; im Genuss aller Einzelheiten der Zeichnung stört ihn kein Möbel und kein lebhafter Menschenverkehr. Der orientalische Teppich ist ein Dekorationsstück für sich. Ganz anders dagegen die Teppiche im heutigen, europäischen Zimmer. Nur selten legen wir einen Teppich hin, ohne Stühle und Tische darauf zu stellen; in der Regel bildet der Teppich nur den Untergrund für ganze Gruppen von Möbeln; die Bewohner unserer Salons bewegen sich hastig oder dicht



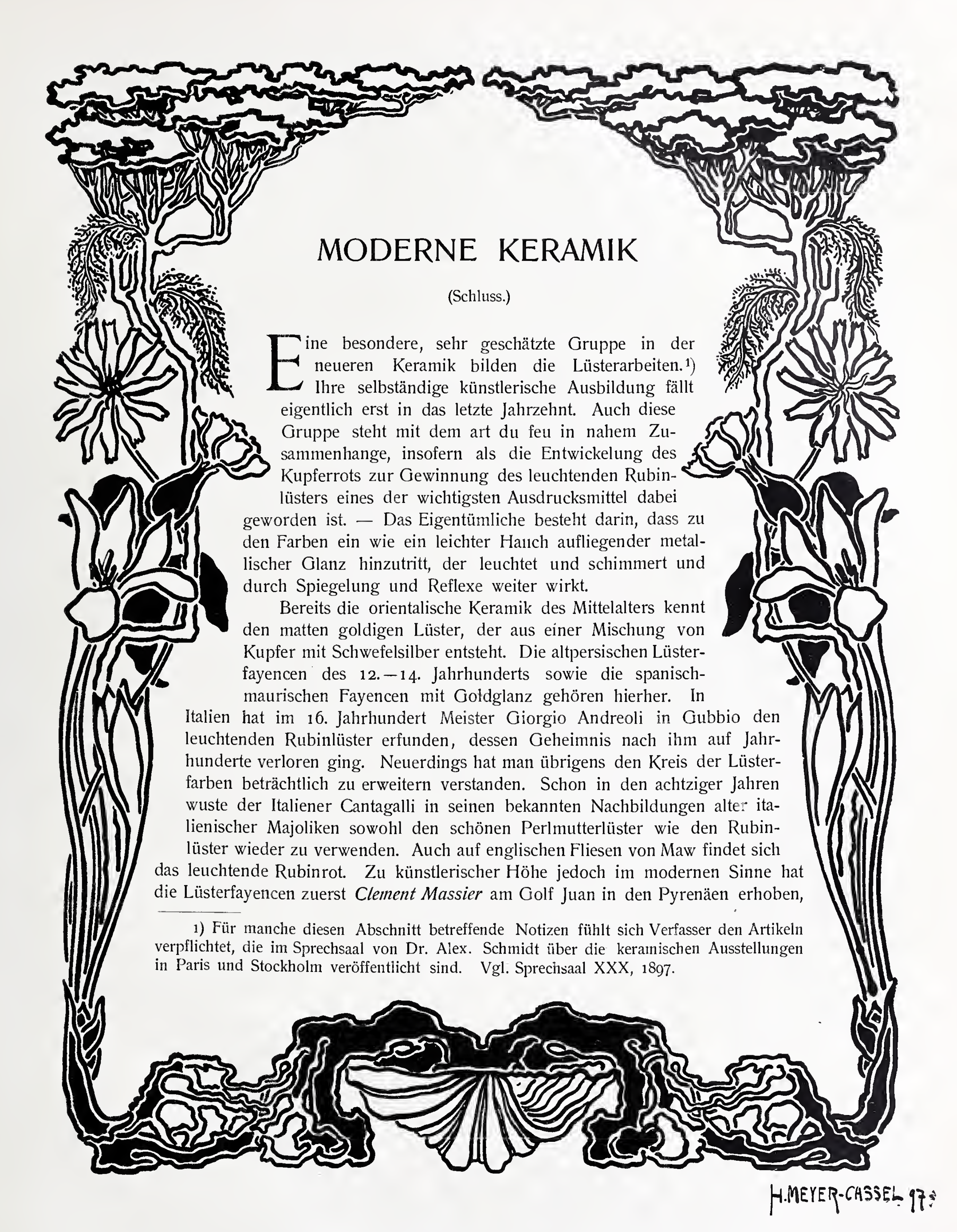
gedrängt über den Teppich hin und streifen ihn nur gelegentlich mit einem flüchtigen Blick. Der Teppich unserer Wohnung ist also wesentlich Hintergrund und Untergrund. Er verlangt als solcher grössere, ruhigere Flächen und verträgt viel weniger Detail, als bei dem Perserteppich sinngemäss ist. Aus diesen Erwägungen heraus hat der Künstler versucht, die Flächen breit zusammenzufassen und die der Natur nachempfundenen Ziermotive in den Rändern und auf dem Grunde in grossem Massstab zu halten. Wer von den Perserteppichen herkommt, ist an diese Massstäbe nicht gewöhnt; wenn man jedoch diese Teppiche im Zimmer unter einer Gruppe moderner, schlichter Möbel sieht, so überzeugt man sich leicht, dass der Künstler auch hier sein sicheres Raumgefühl bewährt hat. Wir wünschten sehr, zu den Formen, die sich der Knüpftechnik treffend fügen, auch die Farben im Bilde wiedergeben zu können. Sie sind durchweg tief, satt, rein und von schöner Leuchtkraft. Die japanischen Quitten braunrot auf grünem Grund; der angedeutete rieselnde Bach des Randes weich aus helleren und dunkleren Linien und Flecken. Die zarten Rosenblüten des anderen Teppichs mit ihren grünen Blättern liegen, rot eingefasst, auf tiefblauem Grunde, der in gefälliger Art leicht abschattirt ist; die stilisirten Eulen in der Borte haben rote Köpfe, grüne Federn; die Linien des Randes sind gelb. Das Ganze aller drei Teppiche ist ein kräftiger, voller Einklang. Wir dürfen der gemeinsamen Arbeit eines unternehmenden und kunstsinnigen Fabrikanten und eines so selbständigen und mutigen Künstlers weitere Erfolge wünschen. Die Anfänge können sich getrost mit allem messen, was aus England, Frankreich und Belgien in jüngster Zeit an modernen Knüpfteppichen bekannt geworden ist. *P. J.*

Der Entwurf zum Umschlag dieses Heftes rührt von Maler *L. Sütterlin*, Berlin her.



Schreibzeug und Leuchter, modelliert von Prof. Harald Richter, Dresden, in Bronze und Onyx ausgeführt von Erzgiesser Pirner und Franz, Dresden.

Herausgeber und für die Redaktion verantwortlich: Professor *Karl Hoffacker*, Architekt in Charlottenburg-Berlin.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



MODERNE KERAMIK

(Schluss.)

Eine besondere, sehr geschätzte Gruppe in der neueren Keramik bilden die Lüsterarbeiten.[1]) Ihre selbständige künstlerische Ausbildung fällt eigentlich erst in das letzte Jahrzehnt. Auch diese Gruppe steht mit dem art du feu in nahem Zusammenhange, insofern als die Entwickelung des Kupferrots zur Gewinnung des leuchtenden Rubinlüsters eines der wichtigsten Ausdrucksmittel dabei geworden ist. — Das Eigentümliche besteht darin, dass zu den Farben ein wie ein leichter Hauch aufliegender metallischer Glanz hinzutritt, der leuchtet und schimmert und durch Spiegelung und Reflexe weiter wirkt.

Bereits die orientalische Keramik des Mittelalters kennt den matten goldigen Lüster, der aus einer Mischung von Kupfer mit Schwefelsilber entsteht. Die altpersischen Lüsterfayencen des 12.—14. Jahrhunderts sowie die spanisch-maurischen Fayencen mit Goldglanz gehören hierher. In Italien hat im 16. Jahrhundert Meister Giorgio Andreoli in Gubbio den leuchtenden Rubinlüster erfunden, dessen Geheimnis nach ihm auf Jahrhunderte verloren ging. Neuerdings hat man übrigens den Kreis der Lüsterfarben beträchtlich zu erweitern verstanden. Schon in den achtziger Jahren wuste der Italiener Cantagalli in seinen bekannten Nachbildungen alter italienischer Majoliken sowohl den schönen Perlmutterlüster wie den Rubinlüster wieder zu verwenden. Auch auf englischen Fliesen von Maw findet sich das leuchtende Rubinrot. Zu künstlerischer Höhe jedoch im modernen Sinne hat die Lüsterfayencen zuerst *Clement Massier* am Golf Juan in den Pyrenäen erhoben,

1) Für manche diesen Abschnitt betreffende Notizen fühlt sich Verfasser den Artikeln verpflichtet, die im Sprechsaal von Dr. Alex. Schmidt über die keramischen Ausstellungen in Paris und Stockholm veröffentlicht sind. Vgl. Sprechsaal XXX, 1897.

Umrahmung, gezeichnet von Maler H. Meyer-Cassel, Starnberg.



Gruppe: „Heimkehr aus der Schule". Emailliertes Steinzeug von E. MÜLLER & Co. in Paris nach dem Modell von A. FALGUIÈRE. Höhe: 73 cm.

indem er Poterien von durchaus origineller Erfindung und Verzierung schuf, die den grès flammés der vorgenannten Gruppe an die Seite zu setzen sind, sie aber an dekorativer Wirkung noch übertreffen. Massier trat zuerst in dem für die moderne französische Keramik so bedeutungsvollen Jahre der Weltausstellung von 1889 mit Erfolg hervor. Neuerdings hat indessen die Fabrik nichts wesentlich Neues und Durchschlagendes geschaffen, wohl aber Konkurrenten gefunden. Die Lüsterfarben werden auf die weisse, das rohe Thonmaterial deckende Zinnglasur aufgetragen, es ist jedoch bezeichnend, dass selbst bei dieser zunächst doch auf Glanzwirkung berechneten Kunstgattung sich die der modernen Keramik eigene Neigung für gebrochene, matte Töne Geltung verschafft hat. Anstatt den Lüster von der milchweissen Glasur abzuheben, wie es die Alten thaten, geht man darauf aus, diese selbst abzutönen, in gebrochener Grundstimmung zu halten. Der Lüsterglanz lässt sich wiederum durch Stumpfmachen einzelner Partien brechen; man erreicht dieses, wie es scheint, durch Ätzen, in anderen Fällen auch dadurch, dass man den Lüster auf farbigen, den Metallglanz dämpfenden Untergrund aufbringt. — Die glänzendste Wirkung ergiebt das schon erwähnte, aus dem Kupfer entwickelte Rubinrot. Massier hat förmliche Bildplatten in Lüstermalerei hergestellt. In seinen neueren Arbeiten erstrebt er hauptsächlich koloristische Effekte. Das Rubinrot vermischt sich mit den gelblichen, teilweise schmutzigen Tönen der Zinnglasur des Grundes, so dass jede feste Abgrenzung oder Zeichnung verloren geht; es entsteht ein verschwommenes, flammiges Gemenge von Tönen, aus denen das Rot wie feurige Glut hervorleuchtet. Massier sucht hier offenbar die Wirkung der geflammten Steinzeuge mit den Mitteln der Lüstertechnik nachzuschaffen.

Neben Clement Massier sind mit Lüsterarbeiten *Delpin Massier*, sowie die Fabrik von *Keller & Guérin* in *Luneville* hervorgetreten, aber auch anderwärts haben die Lüsterfayencen Nachfolge gefunden. So liefert die renommierte Fabrik von *Zsolnay* zu Fünfkirchen in Ungarn treffliche Lüsterdekors in dem von ihr sogenannten Genre Eosin. Hierbei dient in der Regel das Rubinrot als Grund, in welchem die Zeichnung durch ein Ätzverfahren ausgespart wird, so dass das darunter befindliche verschieden getönte Zinnmaterial zu Tage tritt.

Auch Dänemark, dessen Kunsttöpferei heute neben der französischen den höchsten Rang einnimmt, hat Lüsterarbeiten zu verzeichnen. Auf diesem Gebiete ist des Ateliers von *Herman A. Kaehler* in Nestved rühmend Erwähnung zu thun. Kaehler ist Ende der achtziger Jahre hervorgetreten. Seine Arbeiten zeigen die sichere und die vollständige Beherrschung des roten Kupferlüsters auf Steingut. Neuerdings hat er auch die Lüstermalerei auf Fayence d. h. also auf dem weissen oder getönten Zinnschmelzgrunde als Unterlage gepflegt. Den flammenden Metallglanz des Rubinrots versteht er geschickt durch Mattmachen einzelner Partien, sowie durch andersfarbige Kupferlösungen oder durch Überlaufglasuren zu variieren und zu brechen. Seine Versuche sind sehr vielseitig. In hervorragender Weise hat er ferner, unter Beihilfe künstlerischer Kräfte, die Plastik zur Mitwirkung herangezogen und liefert Tierfiguren nach hervorragenden Modellen, denen er, gleich den Franzosen, durch einen metallischen Lüster einen Anhauch von Farbe und Leben verleiht. Auf der Stockholmer Aus-



Porzellane der Kgl. Porzellanfabrik zu Kopenhagen.



stellung von 1897 und der diesjährigen Berliner Kunstausstellung hat Kaehler schöne Wandfriese mit Pfauen, Schwänen und Raubtieren in vortrefflicher Zeichnung und Stilisierung vorgeführt. Seine Arbeiten treten den französischen würdig zur Seite und haben in Paris, Stockholm und in deutschen Hauptstädten verdiente Anerkennung gefunden.

An Kaehler dürfen wir von deutschen Keramikern die Familie *von Heider* in München anreihen, die auf der dortigen Ausstellung im Jahre 1897 sich bekannt gemacht haben. Die Heider gehen in ihren Lüsterarbeiten mehr auf bestimmte ornamentale Wirkungen als auf rein koloristische im Sinne des art du feu aus. Ihre Vasen mit Tierköpfen und ihr Fries mit springenden Antilopen erscheinen wie von Kaehler angeregt. — In Berlin hat der Maler *Friedrich Stahl* zuerst im Kunstgewerbemuseum, sodann auf der allgemeinen Kunstausstellung im Jahre 1895 Lüsterarbeiten durchaus eigener Erfindung vorgeführt. Das Material bildet weisser Bunzlauer Töpferthon, die Gefässe werden auf der weissen Zinnglasur mit Lüsterfarben bemalt. Die Wirkung beruht wesentlich darauf, dass der Lüsterton lasierend, also ganz dünn aufgetragen, gelegentlich auch mit Terpentin angespritzt, leicht flüssig und gelockert wird. Dadurch lassen sich besonders pikante Wirkungen hervorrufen. Der Silberlüster wird in dünnem Auftrag zu einem rötlich violetten Anflug, das Gold, wo es dick aufgetragen wird, wirkt schreiend, in dünner Lage ergiebt es ein bläuliches Violett. Wird Gold auf andere Farben aufgebracht, so springt es und wird flockig. Von diesem Mittel hat Stahl vielfach Gebrauch gemacht.

Die Berliner keramische Ausstellung enthält zum ersten Male Lüsterarbeiten — teils in reinem Metallglanz, teils in gemischten Tönen — aus der Fabrik von *Fr. Anton Mehlem* in Bonn, die weiteres für die Zukunft versprechen. Ihnen können wir technisch freilich noch nicht weit entwickelte Liebhaberarbeiten ähnlicher Art von Kornhas in Karlsruhe anreihen.

* * *

Als das Ergebnis neuerer kunstgewerblichen Bestrebungen müssen wir an dieser Stelle auch die Versuche kennzeichnen, an noch vorhandene Überlieferungen alter Volkskunst anzuknüpfen und — freilich mit moderner Zeichnung und mit modernem Farbenempfinden — eine Art künstlicher Bauerntöpferei zu züchten. Unter dem Namen poteries campagnardes de Flandre und den Namen von *Finch, Coppens* u. a. gehen in Belgien derartige künstliche Bauernfabrikate und haben auch den Weg ins Ausland gefunden. Die ersten ausgestellten Arbeiten zeigten dieselben einfachen Kunstmittel wie die bessere Irdenware — aus der Engobe ausgekratzte oder mit der Gusstülle aufgetragene primitive Ornamente, als Punkte, Ranken, Rosetten u. a. aus weisser Erde —, und nur in der Mischung und Abstimmung der Töne ging man weiter als die Bauernkunst. Neuerdings haben selbst hier die Nachahmungen der erdigen und stumpfen Glasuren und der Verzicht auf Ornament Feld gewonnen und eine Wandlung hervorgerufen, die sich dem Geschmack der neueren Steingutarbeiten anpasst. — Auch in England ist eine derartige künstlerisch geleitete Hausindustrie herangebildet, der wir die sog. Bretbyware von Green & Abbot anreihen, welche mit gemischten und gefleckten Bleiglasuren gefällige Wirkungen erzielen. — Auch Herman Kaehler hat in dieser einfachen handwerklichen Technik gearbeitet.

In Deutschland sind weniger keramische Werkstätten mit ausgebildetem technischen Betrieb dieser Richtung gefolgt, als gerade einzelne Künstler. Auf der vorjährigen Münchener Ausstellung machte sich zum ersten Male der Maler *Schmuz-Baudiss* durch Poterien mit vorwiegend ornamentaler Tendenz bekannt. Die Bemalung[1]) schliesst sich eng an die Bewegung und Gliederung des Gefässkörpers an und ist mit ihr zusammen erdacht. Die Vorbilder sind der Natur entnommen. Die Technik ist die einfachste und besteht in Bemalung unter durchsichtiger Glasur auf dem weissen, den roten Ton deckenden Anguss. Umrisse und Innenzeichnung sind aus dem Anguss ausgekratzt, so dass der Tongrund sichtbar wird.

Seine eigenen Wege geht Professor *Läuger* aus

1) Vergl. Deutsche Kunst und Dekoration, I. Heft, 7. April 1898.



Steingutvase mit der Figur eines Knaben von E. LACHENAL in Paris.



Statuette, emailliertes und lüstriertes Steinzeug von E. MULLER & Co., nach dem Modell von MARQUESTE.

Karlsruhe. Auch er arbeitet mit den Mitteln bäuerlicher Technik. Seine Formen sind einfach und nicht sehr abwechslungsreich und dienen als Substrat für eine vollfarbige, an sich sehr ansprechende Bemalung durch eine Art von landschaftlichen Stimmungsbildern. So erscheinen seine Arbeiten mehr als Werke der Malerei als der Keramik. Bald sieht man Gräser, Blumen oder Bäume auf grünem Boden sich vom leuchtenden Blau des Grundes abheben, bald dunkle Wasserpflanzen, Silhouetten gleich, auf grünem Grunde, wie in den Tiefen eines Gewässers, aufspriessen. Die Farben sind frisch und glänzend in der Mischung, freilich bisweilen etwas süsslich.

Auf der kolumbischen Weltausstellung, im Jahre 1893, erregten die Arbeiten einer keramischen Fabrik in Cincinnati, der *Rookwood-pottery*, berechtigtes Aufsehen und sind seitdem auch in Europa bekannt geworden. Die Fabrik wurde 1874 von kunstbeflissenen Frauen gegründet, erhielt 1880 eine geschickte Leiterin in Frau Maria Longworth Storer und wurde 1894, infolge der Vergrösserung ihres Betriebes, in eine Aktiengesellschaft umgewandelt. Absichtlich hatte man bei der Gründung, um von der historischen Kunstrichtung möglichst unbeeinflusst zu bleiben, von der Heranziehung europäischer Kräfte abgesehen. Nur ein Japaner trat in das Unternehmen ein. Dies wurde bestimmend für den Dekor der Rookwood-pottery. An Stelle des historischen Ornaments traten natürliche Pflanzen und Tiere in reizvoller selbständiger Auffassung. Die Technik beruht auf der vollendeten Ausbildung der Pâte-Malerei auf farbigem, teils gemischtem, teils gewölktem Grunde. Eine spiegelblanke durchsichtige Glasur ohne Risse und Sprünge verleiht den Arbeiten einen an Politur erinnernden Glanz. Hoch im Preise stehen — wenn gut gelungen — die Arbeiten mit Aventuringlasur, welche die Fabrik in hoher Vollendung hergestellt hat. Das Aventurin soll sich durch Beimischung von Eisenoxyd in die Glasur bilden. Eines der hervorragendsten Stücke dieser Art, eine hohe flaschenförmige Vase ist auf der Ausstellung in Chicago für das Königl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin erworben worden.

* * *

In unserer bisherigen Übersicht über die keramischen Leistungen der Neuzeit ist des Porzellans noch nicht gedacht, und doch hat auch dieses aristokratische, schwer zu behandelnde Material auf seine Weise sich der neuen Richtung bequemt. Was uns in diesem Zusammenhange vornehmlich angeht, sind die Porzellane mit Rotglasuren und mit geflammten Glasuren. In Europa bildet den Ausgangspunkt für diese Gattung die epochemachende Entdeckung des rühmlichst bekannten Chemikers Seger in Berlin, welcher das seitdem auch nach ihm benannte Kupferrot für Scharffeuer von neuem in die Porzellantechnik einführte. Die Vorbilder für diese schönen Glasuren bilden die altchinesischen Porzellane mit dem leuchtenden, in Sammlerkreisen gewöhnlich als sang de boeuf bezeichneten Rot. Dieses verdankt seine Entstehung dem Kupfer. Das Kupfer spielt überhaupt unter allen färbenden Metalloxyden in der Keramik wegen seiner Vielseitigkeit weitaus die wichtigste Rolle. In Verbindung mit Alkalien ergiebt das Kupferoxyd die bekannte türkisblaue Glasur, wie wir sie bei den altägyptischen, fälschlich als ägyptisches Porzellan oder Fayence bezeichneten Glasurarbeiten finden. Mit Blei als Flussmittel versetzt erzeugt das Kupfer die grüne Glasur der mittelalterlichen Öfen. In reduziertem

Brande d. h. durch Entziehung von Sauerstoff ergiebt sich das schöne Blutrot, und je nachdem man endlich den im Ofen vorhandenen Sauerstoff durch schnelleres oder verlangsamtes Feuer vermehrt oder vermindert, lassen sich bald bläuliche, bald rötliche Färbungen mit allen dazwischen liegenden Übergängen gewinnen. So entstehen die in der modernen Keramik so beliebten geflammten Kupferglasuren, deren wir schon bei dem Steingut und Steinzeug wiederholt gedacht haben. Noch heute ist es im wesentlichen Sache der Übung und technischen Erfahrung, mit dem zu Gebote stehenden Material einen chemischen Vorgang der geschilderten Art so in die Gewalt zu bekommen, dass die gewollte Wirkung sichergestellt ist. Die Berliner Porzellanmanufaktur steht hierin mit ihren Leistungen an erster Stelle, indem sie zuerst, ausser flambés im weitesten Umfange, vollständige Sätze grosser, bis zu dreiviertel Meter hoher Vasen in schöner Rotglasur und zwar mit völlig übereinstimmender Farbe hergestellt hat. Derartige Arbeiten gehören sicherlich zum bedeutendsten, was die moderne Keramik hervorgebracht hat. Es bleibt zu bedauern, dass diese Leistungen, sowie so mancher andere von dieser Musteranstalt unternommene technische wie künstlerische Versuch in Deutschland wenig oder gar keine Nachfolge gefunden haben.

In Frankreich hatte zuerst *Ernest Chaplet* bereits auf der Pariser Ausstellung von 1889 grossen Erfolg mit seinen geflammten Kupferglasuren auf Porzellan errungen. Er ging dann weiter in ihrer künstlerischen Verwertung und hat u. a. Bildwerke von Künstlern wie Dalou und Rodin gewissermassen keramisch behandelt, indem er ihnen durch einen diskreten Anhauch von Kupferrot einen lebhaften koloristischen Reiz und Anschein von Leben verlieh. Hierin sind ihm dann *Muller* in Paris und *Kaehler* in Nestved in plastischen Arbeiten aus Steingut gefolgt.

Neuerdings haben übrigens auch die Chinesen sich ihrer alten Kunstfertigkeit wieder entsonnen und liefern gerade in Rotporzellanen Arbeiten, die, ohne die älteren Arbeiten zu erreichen, doch als anerkennenswerte Leistungen zu bezeichnen sind.

Das Lob, auch im Porzellan einen eigenen, bestimmt ausgeprägten Stil geschaffen zu haben, der von der historischen Dekorationsweise unabhängig ist und auf die gesamte moderne Produktion ungemein anregend eingewirkt hat, gebührt Dänemark. Die erste Stelle behauptet hier, namentlich in künstlerischer Beziehung, die aus der Verschmelzung der ehemaligen Königlichen Manufaktur und einer anderen Gesellschaft entstandene und in ein Aktienunternehmen umgewandelte Kongl. Porcelainsfabrik unter der Direktion von Philipp Schou und dem artistischen Leiter Arnold Krog, denen der Chemiker Engelhard zur Seite steht. Die Arbeiten dieser Fabrik und ihre von jenen Männern ausgebildete Richtung haben zuerst im Jahre 1888 in Kopenhagen, dann auf den Weltausstellungen zu Paris (1889) und Chicago (1893) und seitdem fast auf allen Ausstellungen der letzten Jahre die grösste Anerkennung gefunden. Die Kopenhagener Fabrik pflegt in voller Konsequenz die vielfarbige Unterglasurmalerei, sie verwendet nur Farben, die den hohen Hitzegrad, der zum Schmelzen der deckenden Glasur erforderlich ist, aushalten. Die Skala dieser Scharffeuerfarben ist freilich beschränkt und bewegt sich in zarten und blassen, aber ungemein fein und harmonisch abgestimmten Tönen, unter denen Graugrün, Blau, Violett, ein helles Rot die bestimmenden sind. Das schwierige Kupferrot fehlt, ebenso andere tiefe vollfarbige Töne, und auch das Kobaltblau erscheint, um die Harmonie der übrigen nicht zu beeinträchtigen, meist gedämpft. Ein kräftigeres Blau findet sich als Fond und ist, ähnlich wie bei den chinesischen Porzellanen, weich und leicht flockig behandelt. Die Farbenwirkung wird übrigens oft durch eine feine, Licht und Schatten verstärkende Modellierung gehoben. — Ihren künstlerischen Cha-



Der Frühling, emailliertes Steinzeug von E. MULLER & Co. in Paris, nach dem Modell von BOUCHER.



Steingut von Dalpayrat & Lesbros in Paris.



Steingutarbeiten von H. Kaehler in Nestved (Dänemark).

rakter erhalten die Kopenhagener Porzellane jedoch erst durch die Bemalung, die im wesentlichen Flächenmalerei bleibt und bei welcher ein den Japanern verwandtes, aber doch durchaus selbständiges, intimes Naturgefühl den Malern die Hand führt. Die Motive bilden natürliche, zwanglos angeordnete Pflanzen, besonders die Blumen der nordischen Flora, für grössere Flächen freie, rein malerische Darstellungen: die traulichen Landschaftsbilder der nordischen Heide und Seeküste, vor allem aber Bilder aus dem heimischen Tierleben, zumeist aus der Vogel- und Meereswelt. In den zarten perlgrauen, etwas kalten Tönen der Malerei kommen die eigentümlichen Stimmungen der nördlichen Landschaft, die nassen nebligen Töne der Meeresküste aufs glücklichste zum Ausdruck.



Vase mit Blattzweig. Steingut von E. LACHENAL in Paris.

Ziemlich gleichzeitig mit der Königlichen Porzellanfabrik trat die Fabrik von *Bing & Grondahl* in Kopenhagen hervor, zunächst unter der künstlerischen Leitung von Pietro Krohn,[1]) dem jetzigen Direktor des dänischen Kunst- und Industriemuseums in Kopenhagen. Auch diese Fabrik leistet vortreffliches in der Unterglasurmalerei und in dem gleichen Stil wie die vorgenannte, deren gefährliche Konkurrentin sie geworden ist. Ihr neuer Leiter, der Maler Willumsen, führte sich auf einer Ausstellung in Krefeld im Jahre 1897 mit eigenen keramischen Arbeiten vorteilhaft ein und erscheint berufen, der Manufaktur für die Folgezeit ein selbständiges künstlerisches Gepräge zu verleihen. In beiden dänischen Fabriken ist übrigens — zum ersten Male wieder seit dem 18. Jahrhundert — auch die Porzellanplastik, namentlich die Tierfigur, zu künstlerischer Höhe gehoben.

Als eine den dänischen nahezu ebenbürtige, in ihren Arbeiten noch vielseitigere Fabrik erscheint die Manufaktur von *Rörstrand* in Schweden. Ihr künstlerischer Leiter Wallander hatte vor einigen Jahren im Kunstsalon von Gurlitt in Berlin ausgestellt. Rörstrand verbindet die Unterglasurmalerei im Stil von Kopenhagen mit einer äusserst feinen, vielleicht allzu zierlichen Plastik. Gewöhnlich ist der Körper oder der Rand der Gefässe mit einem frei modellierten Blumenkranz belegt; in der weichen, mit dem Gerät verschmelzenden Behandlung des Figürlichen zeigt sich der Einfluss der französischen Geräteplastik. Unter den Farben finden sich vielfach kräftigere Töne als in Kopenhagen, ein tiefes Blau und ein eigentümliches rauchfarbenes, ziemlich verwaschenes Schwarz kommen als Grund vor. Neben Arbeiten mit Malerei unter der Glasur liefert Rörstrand Porzellane mit farbigen Glasuren, bei welchen an-



Porzellanvase der Fabrik von RÖRSTRAND (Stockholm).



Vase mit Blütenzweig, Steingut von E. LACHENAL in Paris.



Porzellanvase der Fabrik von RÖRSTRAND (Stockholm).

1) Vasen mit Pflanzenmotiven, Tassen in Blütenform u. a. von P. Krohn sind veröffentlicht von C. Nyrop in: Tidsskrift Kunstindustrie 1864. S. 53ff.

scheinend japanische Steingutarbeiten ähnlichen Dekors die Vorbilder geliefert haben. Nur erreichen hierbei die Porzellane mit ihrem kalten Glanz nicht die warmen und ruhigen Farbstimmungen ihrer Vorbilder. Auch geflammte und Rotporzellane liefert die Fabrik, sie befleissigt sich ferner, sowohl auf Porzellan als auf Steingut, der Ausbildung von krystallisierten Glasuren, die jetzt so ziemlich alle keramischen Fabriken beschäftigten.

Der dänische Porzellanstil hat in der kurzen Zeit seines Bestehens seinen Einfluss weit über die Grenzen des skandinavischen Nordens hinausgetragen, haben ihm doch selbst die festesten Säulen der historischen Überlieferung Sèvres und Meissen nachgegeben.

Die Manufaktur von Sèvres ist auch in neuester Zeit ihrer Bestimmung, eine Versuchs- und Musteranstalt für Frankreich zu sein, eingedenk geblieben. Sämtliche modernen Bestrebungen finden in der vielseitigen Thätigkeit der Anstalt Boden. Auf der letzten keramischen Ausstellung in Paris sah man Porzellane im Stil von Kopenhagen, ferner vortreffliche grès mit krystallisierten Glasuren. Bemerkenswert waren darunter eine Vase und zwei Teller mit einzelnen Schneeflocken gleich verstreuten Krystallblümchen. Daneben fanden sich Rotporzellane, sowie Steinzeug mit geflammten und Rotglasuren. Freilich vermisste man in diesem vielseitigen, die Technik virtuos beherrschenden und weiter ausbildenden Schaffen einen beherrschenden Mittelpunkt und ein bestimmtes künstlerisches Ziel.

Auch Meissen hat in seinen letzten Arbeiten den Stil von Kopenhagen zum Vorbild genommen und Porzellane mit Scharffeuerfarben unter Glasur hergestellt.[1]) — Die Unterglasurmalerei Kopenhagens hat endlich auch in Japan einen freilich völlig selbständigen und ebenbürtigen Stilverwandten, den Kunsttöpfer Kozan, genannt Makuzu, aufzuweisen. Kozan hat in seinen älteren Arbeiten, von denen das Berliner Kunstgewerbemuseum drei ausgezeichnete Stücke besitzt, namentlich vollfarbige kräftige Grundtöne, die man beim dänischen Porzellan nur ungern vermisst, angeschlagen. Seine Porzellane sind weitaus die besten, die die neuere Industrie Japans hervorgebracht hat. So schliesst sich die Reihe bedeutsamer keramischer Erscheinungen der Jetztzeit, die wir hier berührt haben, zu einem Ringe, dessen erstes und letztes Glied der ostasiatischen Kunst angehört. Unsere Übersicht erhebt nicht den Anspruch, vollständig zu sein und sämtliche neuen Erscheinungen auf dem Gebiete der heutigen Keramik vorzuführen, sondern nur diejenigen, welche eine eigene moderne Richtung eingeschlagen haben. Wir sahen, wie die neueren Bestrebungen, wenngleich sie ihre Vorbilder bereits in der ostasiatischen Keramik finden, sich doch ihrer Entstehung und ihren künstlerischen Zielen nach als durchaus modern darstellen. Sie wirtschaften nicht mit dem Ornamentschatz der Vergangenheit, sie wollen keinen bestimmten Stil reproduzieren, sie schliessen sich in ihrer Formensprache eng an die Natur an, sie suchen ferner die Mittel, die das Material selbst und die technischen Vorgänge seiner Verwertung an die Hand geben, für ihre Zwecke zu benutzen. Der Sinn für feinere intime Farbenreize, der auch unsere zeitgenössische Malerei leitet, beherrscht auch unsere moderne Keramik. Durch alles dieses erhalten ihre Erzeugnisse etwas Persönliches und etwas, was sie in Kontakt mit unserer freien Kunst erhält. Denn von vornherein war es von entscheidendem Einflusse, dass — wie in Japan — schaffende Künstler in die Bewegung eintraten und ihr — nicht mit Wort und Lehre, sondern mit ihrem Beispiel — neue Ziele wiesen.



Porzellane der Fabrik von RÖRSTRAND (Stockholm).

1) Deutsche Kunst und Dekoration, I. Jahrgang, Heft 7, April 1898.

Das aber ist es, was unserem Kunsthandwerk not thut. Kein Bruch mit der Tradition, aber Befreiung vom Zwange derselben und selbständige künstlerische Eigenart! Worauf es ankommt, ist, dass das Kunsthandwerk in Fühlung und Wechselwirkung bleibe mit den Strömungen, welche unsere hohe Kunst durchwehen, dass unsere Künstler mitschaffend am Handwerk teilnehmen, es beleben und befruchten. Wenn das erfüllt sein wird, dann wird es auch für uns Zeit sein, von einem neuen Stile zu sprechen.

R. BORRMANN.



Wandteppich „Flora", gezeichnet und gewirkt von WILLIAM MORRIS; die Figur von EDWARD BURNE-JONES.
(Aus dem Werke „Aymer Vallance, William Morris, London, George Bell and Sons".)

KRITISCHE STREIFLICHTER ZUR MODERNEN MEDAILLENKUNST

Kein Anzeichen verbürgt sicherer, dass in die Entwicklung einer Kunst Leben und Bewegung zu kommen beginnt, als wenn in Tages- und Fachpresse zwiespältige Meinungen und Urteile über das in Frage stehende Stoffgebiet laut werden. Mit der Medaillenkunst ist dies der Fall. Decennien hindurch ist über sie in Deutschland nicht so viel geschrieben worden, als innerhalb der letzten vier Jahre. Julius von Schlosser's „Die Entwicklung der Medaille“ (Numismatische Zeitschrift, Wien 1894, Bd. 26, IX) darf wohl als Ausgangspunkt aller seitherigen Erörterungen dieser Materie angesehen werden. Ihm sind als namhafteste Publikationen auf gleichem Gebiet Karl Domanig's „Anton Scharff“ (Numismatische Zeitschrift, Wien 1894, Band 26, VIII); Friedrich Kenner's „Die Medaille“ (Monatsblatt der numismatischen Gesellschaft Wien, Dezember 1894); Karl von Lützow's „Oscar Roty“ (Kunstgewerbeblatt, Dezemberheft, Nr. 3, Leipzig, Seemann 1896) und — last not least — Alfred Lichtwark's „Wiedererweckung der Medaille“ (Dresden, Kühtmann 1897) gefolgt.

Begegnet man nun schon in vorgenannten und einigen anderen Publikationen Ansichtsverschiedenheiten mancher Art, namentlich über die Wege, welche die deutsche Medaillenkunst in ihrem Streben nach einem höheren Niveau einzuschlagen habe, so gilt dies in ganz besonderem Masse von einem im Februarheft der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“ (Darmstadt, Alexander Koch) erschienenen Aufsatz „Über deutsche Medaillen und Plaquetten“ von Georg Habich. Neben einwandsfreien Lichtwark'schen Gesichtspunkten finden sich hier Auslassungen historischer und namentlich kritischer Art, über welche zu streiten wäre. Ich möchte mich zunächst gegen zwei der ersteren wenden.

Der Verfasser begründet den Verfall der deutschen Medaillenkunst nach dem dreissigjährigen Kriege mit der angeblichen Thatsache, dass sich besagte Kunst aus dem Volke verloren und an die Höfe der Fürsten zurückgezogen hätte, wo ihre Ausübung gewissermassen Monopol sogenannter Hofmedailleure geworden wäre. Mir ist von solcher Thatsache nichts bekannt, und ich wäre dankbar für die Nennung der diesbezüglichen geschichtlichen Quelle. Befremdlich bleibt jedenfalls die daraus gezogene Schlussfolgerung. Der dynastische Schutz der Künste pflegte von jeher viel mehr zu ihrer Erhaltung und Förderung, als zu ihrer Vernichtung beizutragen, und es dürfte schwer werden, Ausnahmen von dieser Regel nachzuweisen. Dass die Gepflogenheit der kleinen Fürsten Italiens und Deutschlands, sich durch prunkende Medaillen zu verewigen, einen wesentlichen Anteil an der Blüte der Medaillenkunst der Renaissanceperiode hatte, ist wohl nie bestritten worden, und dass die italienische Medaillenkunst des Quattrocento einzig und allein von den oberitalienischen Fürstenhöfen ausging, um viel später erst Eingang im Volke zu finden, ist Thatsache. Und was die Hofmedailleure angeht, so waren es nach Schlosser „neben dem päpstlichen Hofe gerade die glänzendsten und einflussreichsten Höfe Europas, der Habsburgische und der Bourbonische, welche Medailleure als quasi Hofkünstler beschäftigten, freilich keine Geringeren als Leone Leoni, die beiden Abondio's, Cellini u. a.“ Ich will auch die Meister jener Periode keineswegs gänzlich von dem Vorwurf des Verfassers entlasten, aber viel mehr als sie war die Korruption des allgemeinen Zeitgeschmacks an dem Niedergang der Medaillenkunst schuld, wie denn auch nicht nur letztere allein unter dieser Korruption gelitten hat.

An einer anderen Stelle wird der klassicistischen Reaktion Ende vorigen und Anfang dieses Jahrhunderts die Schuld an dem soeben erst weichenden üblen Zustand der Medaille gegeben. In dieser Ansicht steht dem Verfasser allerdings Schlosser zur Seite, welcher meint, „dass eine falsche Auffassung des Winckelmannschen Wortes von der erhabenen Einfalt der Antike, welche den Grundzug der ganzen Richtung des Empire bildet, auch in der Medaille sich zeige“. Gegen beide Ansichten indes lassen sich die nicht minder autoritativen Boltzenthal's und Lützow's anführen, welche den Aufschwung der französischen Medaillenkunst Anfang dieses Jahrhunderts just mit der wieder zum Vorbild erhobenen Antike begründen. Dass letztere sich beim Empirestil im allgemeinen oder aber beim Empiremedaillenstil im besonderen in irgend welcher Hinsicht falsch verstanden oder angewendet fände, ist meines Wissens sonst noch nirgends behauptet worden. Auch der nicht bestrittene gleichzeitige Fortschritt der deutschen Medaillenkunst wird mittelbar auf denselben Einfluss zurückgeführt, insofern er von Henri François Brandt ausging, der bekanntlich die neue Richtung in Paris selbst studiert und nach Deutschland übertragen hatte.

Was nun des Verfassers Ansichten über Aufgaben und Stellung der deutschen Medaillenkunst angeht,

so heisst es auf Seite 130: „Ist es denn durchaus notwendig, auf das Ausland zu schauen, wenn man erfahren will, was die höchsten Ziele sind? Stärkender für das Selbstvertrauen und weniger gefährlich, sich in äussere Nachahmung zu verlieren, wird es sein, sich die grosse Vergangenheit der deutschen Stempelschneidekunst zu vergegenwärtigen."

Gewiss, die Meisterwerke der Kleinplastik deutscher Renaissance stehen als Vorbilder auch heute noch hoch genug, um uns abhalten zu können, Nachahmer sans phrase der modernen Franzosen zu werden, wiewohl immerhin nicht wird geleugnet werden dürfen, dass dieser neufranzösische Stil zu gleicher Zeit Vorzüge des deutschen und italienischen Renaissancestils in sich vereinigt. Auch liegt etwas Chauvinistisches in dem Bestreben, sich von einem Stil lediglich deshalb emancipiren zu wollen, weil derselbe nicht deutsch ist. Solche Engherzigkeit ist philiströs. Am Ende des 19. Jahrhunderts wird es wohl auch schwerlich gelingen, Kunstformen und Stilarten schlagbaumartig nach Nationalitäten einzugrenzen, das beweist der gegenwärtige sogenannte „Neue Stil" im Kunstgewerbe, der in England seine Heimat hat und gleichwohl in Deutschland nicht nur, sondern in der ganzen gebildeten Welt überhaupt die Herrschaft ausübt.

Aber es heisst an einer weiteren Stelle: „Wollte man dem gegenüber das Ideal einer wirklich künstlerischen Medaillenarbeit aufstellen, so müsste man alle diese für ihre Zeit kanonischen Anschauungen in ihr gerades Gegenteil verkehren. Und soll jene Richtung überwunden werden, so kann es nicht durch Nachahmung ausländischer Normen, sondern nur durch selbständige Reaktion gegen das Veraltete bewirkt werden."

Das widerspricht einigermassen dem vorher Gesagten. Was ist veraltet? Der deutsche Renaissancestil? Wird diese Frage bejaht, nun dann kommt die Renaissance eben nicht mehr in Betracht, und wird sie verneint, dann ist des Verfassers letztcitierte Ansicht gegenstandslos. Eines von beiden kann bestenfalls nur richtig sein. Aber in beiden Fällen halte ich es durchaus nicht für ein Unglück, sich gleichwohl nach Neuem umzuschauen, wofern dieses Neue nur gut ist. Die Zeiten sind vorbei, da man verlangen durfte, dass eine Kunst nur aus nationalem Boden erwachse. Der zwischen den Völkern des ganzen Erdballs flutende Verkehr macht es kaum im profanen Leben noch möglich, sich gegen kraftvoll eindringende Strömungen abzuschliessen, geschweige denn in der Kunst, das sehen wir an der Malerei, und so viel „Stile" sind gar nicht zu erschaffen, dass jede Nation ihren eigenen haben könnte. Mich dünken überhaupt alle hierher zielenden Vorschläge und Winke mehr gutgemeinte Abstraktionen, als praktisch ausführbare Theorien, und — Hand aufs Herz — gar mancher Ratgeber möchte in Verlegenheit kommen, wenn er vom ausübenden Künstler einmal ernstlich angegangen würde, ihm diese klangvollen Wendungen in fassbare Praxis zu übersetzen. Auch scheint mir das Streben nach „Stil um jeden Preis" der echten Kunst keineswegs förderlich zu sein. Es hat vorerst nur zu einem Hasten und Tasten geführt, welches der Verfasser euphemistisch „Ansätze und Keime zu Neuem" nennt. Sie sind aber noch nicht einmal zahlreich, diese Ansätze, die grosse Menge wandelt — von der Technik abgesehen — unentwegt durch alle Vorbilder noch immer die liebgewordenen, ausgetretenen Pfade, das hat der sattsam besprochene, meines Erachtens verunglückte Hochzeitsmedaillen-Wettbewerb gezeigt. Wie wenige von all den eingegangenen 87 Entwürfen erheben sich in der stofflichen Behandlung der gestellten Aufgabe über das Niveau des Altherkömmlichen! Wie verschwindend wenige offenbaren ein von schöpferischer Phantasie unterstütztes Gestaltungsvermögen oder auch nur stärkere Individualität! Die Mehrzahl ist nichts anderes als altbekannte, im Tagesgeschmack modernisierte Schablone mit Urväter-Symbolik, weder tief empfunden noch dekorativ sonderlich wirkungsvoll. Reizvoll und beim ersten Anblick packend, wie Roty's Hochzeitsmedaille, ist keine der Kompositionen, selbst die preisgekrönten nicht, wie ich mich denn auch keineswegs mit dem Urteil der Jury einverstanden erklären könnte. Eine ganze Anzahl der Entwürfe ist überhaupt gar nicht ernst zu nehmen, und sollte etwa die Jury bei Zuerkennung der Preise in Verlegenheit gewesen sein, so war es sicherlich kein — — embarras de richesse!

Nach solchen Wahrnehmungen zweifle ich, dass die Medaillenkunst nahe Aussicht habe, in Deutschland volkstümlich zu werden. Es erfüllt sich vorerst noch nicht einmal, was Lichtwark prophezeit, indem er die Erwerbungen vorbildlicher Werke der Pariser Meister bespricht: „. . . . . so dürfte bei uns bald allerorten ihr Einfluss zu spüren sein".

Lichtwark fährt dann fort: „nun gilt es aber, nicht in den Fehler der Nachahmung zu verfallen, sondern nur die Anregung aufzunehmen, sonst werden wir nur Epigonenarbeit leisten. Denn das gerade macht die Stärke der modernen französischen Medaille aus, dass sie nicht durch Anlehnen an alte oder neue Vorbilder nachempfunden, sondern aus dem Boden der modernen französischen Skulptur emporgewachsen ist, als deren jüngste Blüte."

Den letzten Satz unterschreibe ich. Wie aber denkt man sich das „Aufnehmen der Anregung"? Wo ist zwischen einem solchen und einer Nachahmung die Grenze?

GEORG PNIOWER.



Zierleiste, gezeichnet von Maler A. WIMMER, Leipzig.

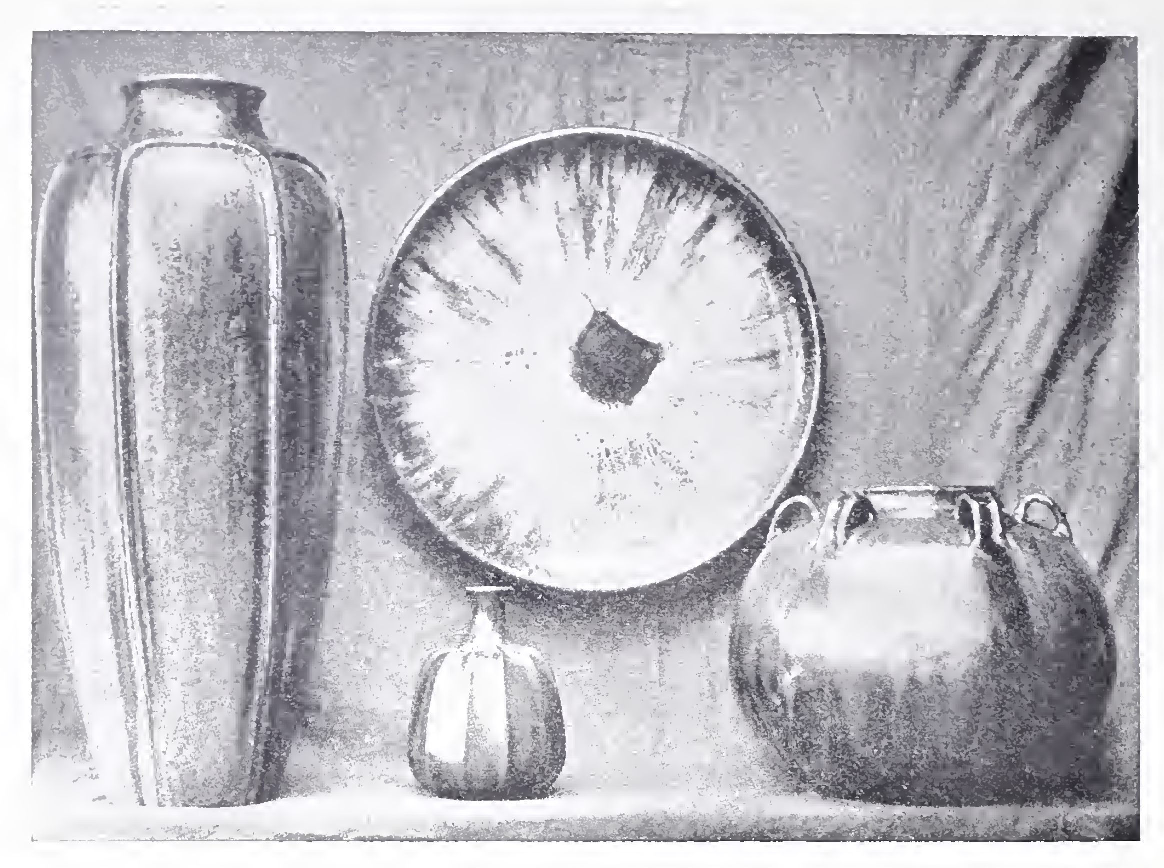
KLEINE MITTEILUNGEN



BERLIN. Im *Verein für deutsches Kunstgewerbe* in Berlin sprach in der ersten Aprilsitzung Herr Professor F. Luthmer, Direktor der Kunstgewerbeschule in Frankfurt a. M.: „Über die beim Möbel- und Innenbau zur Verwendung kommenden Holzarten". Den modernen Bestrebungen, bei allen kunstgewerblichen Arbeiten das echte Material lebhaft zur Geltung zu bringen und künstlerisch zu verwerten, folgt auch die Tischlerei durch sorgfältige Auswahl der zu verarbeitenden Holzarten. Durch die Herren Nadge und J. C. Pfaff waren reiche Sammlungen einheimischer und fremder Holzproben vorgelegt, deren Eigenschaften vom Redner eingehend erläutert wurden. Eine interessante zu einer Tischplatte vereinigte Sammlung brasilianischer Hölzer hatte Herr Konsul Dr. Wever übermittelt. Eine kurze Übersicht über die Schreinerei vom Altertum bis zur Neuzeit führte die verschiedenartige Verwertung eingelegter Arbeiten vor. Heute komme es darauf an, dass der Erfinder die oft so wundervollen Zufälligkeiten der Struktur und Maserung künstlerisch zu verwerten trachte und sich von den Schönheiten des Materials anregen lasse. Dies wurde besonders durch Möbel von Gallé in Nancy, ausgestellt vom Hohenzollern-Kaufhaus H. Hirschwald, sowie durch Berliner Arbeiten der Herren Huth, Nast, Schröder und Völlm & Kälberer belegt. Als eine schätzenswerte Bereicherung des Materials wurden die Reliefmaserungen von Buyten in Düsseldorf begrüsst, die zum ersten Male gezeigt wurden. — Am Mittwoch, den 27. April sprach Herr Lieutenant Reimer vom Fuss-Artillerie-Regiment Nr. 1 über: „Die Entwicklung der Geschützrohre und ihre Beziehung zum Kunstgewerbe". An der Hand einer reichhaltigen Ausstellung von Modellen und Abbildungen, die das Kgl. Zeughaus zur Verfügung gestellt hatte, sowie mittelst zahlreicher Projektionsbilder, wurde die Entwicklung der Geschützrohre von den schmiedeeisernen Kanonen des Mittelalters, den reichverzierten Bronzeläufen der Renaissance- und Barockzeit bis auf die glatt gehaltenen Stahlgeschütze der Neuzeit erläutert und deren künstlerische Dekoration einer eingehenden Besprechung unterzogen. *Fl.*



MAGDEBURG. Dem *Bericht über die Kunstgewerbe- und Handwerkerschule für das Schuljahr 1897/98* entnehmen wir folgendes: Nach dem Ausscheiden des Direktors Moser am 1. März 1897 trat der neugewählte Direktor E. Thormählen, vorher Lehrer an der Kgl. Zeichenakademie zu Hanau, am 1. September sein Amt an. Die Schule wurde besucht im Sommerhalbjahr von 1158, im Winterhalbjahr von 1305 Schülern. Diese starke Zunahme der Schülerzahl und eine Erhöhung der durchschnittlichen Stundenzahl der Schüler machte eine starke Vermehrung des Unterrichts besonders im Winterhalbjahr nötig. Für die neuen Unterrichtskurse wurden in den Filialen alle verfügbaren Klassenräume in Anspruch genommen und in zwei weiteren Schulgebäuden Filialen errichtet, so dass die Anstalt im Winter in elf verschiedenen Schulgebäuden untergebracht war. Diese notwendige Zersplitterung der Anstalt kann nur durch ein eigenes Heim beseitigt werden. Die Ausstellung der Schülerarbeiten aus dem Berichtsjahre fand statt vom 2.—8. April. -u-



Glasierte Thongefässe von AUGUSTE DELAHERCHE, Paris, aus „The Studio" XII. Nov. 1897.

STRASSBURG. Nach dem *Jahresbericht der städtischen Kunstgewerbeschule und der städtischen gewerblichen Zeichenschule für das Unterrichtsjahr 1897/98* wurde die Kunstgewerbeschule besucht im Sommersemester von 133, im Wintersemester von 177 Schülern und Schülerinnen. Vier Schüler wurden wegen hervorragender Leistungen in ihrem Fache unter Entbindung der wissenschaftlichen Befähigung zum einjährig-freiwilligen Militärdienst zugelassen. Die Zeichenschule besuchten während des Sommersemesters 223, während des Wintersemesters 287 Schüler. Seitens des Gemeinderates sind im Sommer 17 Freistellen an Schüler der Kunstgewerbeschule und 34 an Schüler der Zeichenschule, im Winter 13 und 43 Freistellen verliehen worden. Vom Bezirk Unter-Elsass wurden Freistellen an fünf Kunstgewerbeschüler bewilligt. Eine grössere Anzahl Schüler der Kunstgewerbeschule erhielt von der Landesregierung Freistellen und Stipendien. Die Sammlung der Lehr- und Lernmittel wurde auch im Berichtsjahre nach Massgabe der verfügbaren Mittel vermehrt. An der im November 1897 abgehaltenen Prüfung für Zeichenlehrerinnen nahm eine Dame aus Mülhausen teil, welche die Prüfung bestand. Auch für 1898 ist eine Prüfung für Zeichenlehrerinnen festgesetzt.



HAAG. Die Vereinskunst „toegepart op Boekbanden" beabsichtigt im Dezember dieses Jahres eine *Internationale Ausstellung von modernen Bucheinbänden* zu veranstalten. Diese Ausstellung hat besonders den Zweck, die Frage zu beantworten: Wie denken sich die Buchbinder der verschiedenen Länder das Kleid des modernen Buches? In einiger Zeit werden die Aufforderungen zur Beschickung der Ausstellung an die verschiedenen Kunstbuchbinder ergehen. In Holland hat eine Anzahl bekannter Maler dem Vorstand der Ausstellung ihre Mitwirkung zugesagt. -u-

LÜBECK. Im September dieses Jahres veranstaltet der *Kunstgewerbeverein* eine internationale Ausstellung von Plakaten und modernem Buchschmuck. Anmeldungen und Auskünfte durch Architekt Max Metzger, Lübeck, Sophienstrasse 24, und Otto Grautoff, Stettin, Bogislavstrasse 7 II.

PARIS. *Das ungarische Kunstgewerbe und die Pariser Weltausstellung.* Die ungarische Kunstgewerbegesellschaft ist bestrebt, solche Arbeiten zu fördern, welche ein charakteristisch ungarisches Gepräge mit modernen künstlerischen Anforderungen vereinigen. Solche kunstgewerblichen Erzeugnisse sollen dann in Paris das Land würdig repräsentieren. Eine Schwierigkeit bietet der Mangel einer inländischen Möbelstoffindustrie, daher jetzt daran gearbeitet wird, die Hausweberei zur Erzeugung künstlerisch wertvoller Möbelüberzüge zu befähigen. Zu diesem Behufe wurden norwegische Gewebe, welche in Budapest ausgestellt sind, den Hauswebern des Komitates Torontal vorgelegt, damit dieselben sich darüber äussern, ob sie im stande sind, ähnliche Motive auszuarbeiten. Ungarische Künstler, allen voran *Vaszary*, haben sich bereit erklärt, die erforderlichen Kartons zu zeichnen.

PARIS. Der *Ausschuss der Pariser Weltausstellung 1900* hat Daniel Dupuis beauftragt, eine *Plakette* zu modellieren, welche an Stelle der dreimonatlichen Passierkarten an alle Personen ausgehändigt werden soll,



Glasierte Thongefässe von Auguste Delaherche, Paris, aus „The Studio" XII. Nov. 1897.

welche infolge ihrer Beschäftigung auf dem Ausstellungsfelde dasselbe täglich betreten müssen. Die Plakette wird aus feuervergoldetem Silber hergestellt werden und zeigt auf der oberen Hälfte der Vorderseite als allegorische Gruppe einen auf dem Ambos ausruhenden Schmied, während die untere Hälfte den eingravierten Namen des Inhabers aufnehmen soll. Die Rückseite trägt die Inschrift: Exposition Universelle Paris 1890 und den von der Sonne bestrahlten Erdball, über dem die Siegesgöttin mit Posaune und Palme schwebt. Eine ähnliche Eintrittsplakette war schon für die Brüsseler Ausstellung im vergangenen Jahre in Gebrauch. Wenn die Pariser Plakette ihren Zweck zur Genüge erfüllt, so wird sie auch während der Dauer der Ausstellung selbst an Stelle der Dauerkarten allen Ausstellern, den Mitgliedern der Jury und der Presse eingehändigt werden. -u-



Ein *Preisausschreiben um einen Plakatentwurf für Pelikanfarben* (neue Künstlerwasserfarben) erlässt die *Fabrik von Günther & Wagner in Hannover und Wien.* Ausgesetzt sind drei Preise zu 1000, 500 und 300 M., der Ankauf weiterer Entwürfe zu je 100 M. bleibt vorbehalten Einzuliefern bis zum 15. Juli d. J. Das Preisgericht haben übernommen die Herren: Prof. E. Doepler d. J. in Berlin, Direktor Nasten in Oldenburg, Fabrikant O. Edler, Prof. Dr. A. Haupt und Prof. H. Schaper in Hannover, sowie der ausschreibende Fabrikant. Ausführliche Preisausschreiben sind von der Firma zu beziehen. -u-



William Morris, his art, his writings and his publice life. A record by *Aymer Vallance.* London, George Bell and Sons, 1897. Gross-8°. 462 S. mit Textbildern und Tafeln. 25 s.

Ein Buch, von dem wir wünschten, dass es alle ernsten Freunde des deutschen Kunstgewerbes aufmerksam lesen möchten. Man spricht bei uns so viel vom englischen Geschmack, ohne seinen Ursprung und sein Wesen zu kennen, und ohne die Persönlichkeiten ins Auge zu fassen, denen allein England seine Erfolge verdankte. Hier ist ein eingehender Bericht über Leben und Art des ungewöhnlichen Mannes, der als der Schöpfer des heutigen englischen Kunstgewerbes verehrt wird. Im Herbste 1896 im Alter von 62 Jahren gestorben, hat William Morris vierzig Jahre lang als Künstler,

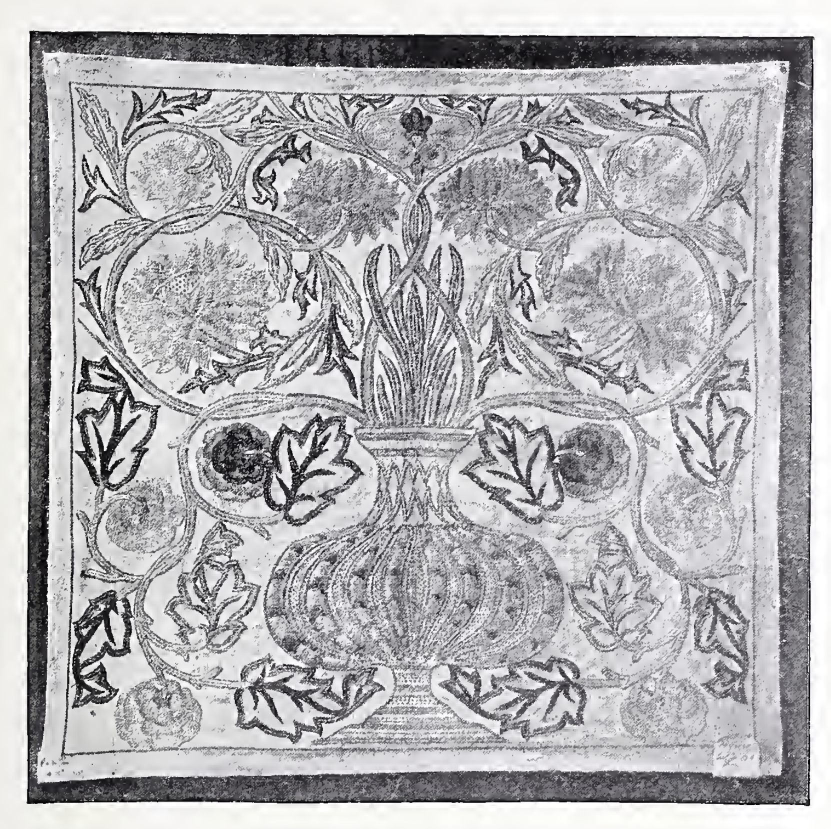
Praktiker, Organisator, Redner und Schriftsteller für die dekorative Kunst gearbeitet, so eindringend, umsichtig, das Kleine wie das Grosse achtend, dass er in der gesamten Geschichte des Kunstgewerbes wenige seinesgleichen hat. Als Theolog beginnend, bald Maler und Architekt, dann an der Spitze eines geschäftlich organisierten Künstlerkreises, der das verfallene Kunsthandwerk Zweig nach Zweig von innen heraus mit neuem Saft zu erfüllen trachtete, gründete er nach und nach eigene Werkstätten für alle die Gebiete, die ihm bei der Dekoration die wichtigsten waren, die Glasmalerei, die Weberei, den Zeugdruck, die Teppichwirkerei und die Knüpfarbeit; Tapeten, Fliesen, Möbel schafft er im Verein mit bestehenden Häusern; das Geschäft, dessen Haupt und Seele er ist, wird massgebend für die Einrichtungen der besten englischen Gesellschaft. Nirgends schliesst er bequeme Kompromisse mit dem Bestehenden. Überall geht er auf die alten Werkzeuge, die alten Techniken und Rezepte zurück, bringt die Handarbeit im Kunstgewerbe wieder zu Ehren und weiss als sein eigener Zeichner mittelalterliche Anregungen mit modernem Pflanzenornament in Einklang zu setzen. Was er neu anfängt, probiert er zunächst eigenhändig aus; er malt Glas, er färbt, er webt, er wirkt, er knüpft; und mit alledem nicht zufrieden, nimmt er als hoher Fünfziger den Buchdruck in die Hand, gründet seine eigene Druckerei und schafft an der Hand der alten deutschen jene köstlichen Bücher, die das englische Buchgewerbe reformiert haben. Mr. Vallance, selbst ein Künstler von Ruf, verfolgt diese ganze Arbeit mit Liebe und Verständnis. Aus Morris' zahlreichen Schriften und Vorträgen weiss er überall treffende Belegstellen beizubringen, die zugleich die Grundsätze dieses seltenen Mannes höchst lehrreich klarlegen. Und über das Kunstgewerbliche hinaus lernen wir diese geschlossene starke Persönlichkeit als reichbegabten Poeten, als socialen, ja socialistischen Agitator, als unermüdlichen Kämpfer für alle künstlerischen Fragen kennen. Nur wer sich die Musse nimmt, solch einem Manne nachzugehen, wird die Macht der englischen Bewegung verstehen und wird fühlen, wo unsere Arbeit einzusetzen hat. Was auch wir brauchen, sind nicht Talente, sondern Charaktere. Überdies ist der stattliche, schön gedruckte Band mit einer Reihe trefflicher Abbildungen ausgestattet, einem Bilde des freien Künstlerkopfes, der William Morris eigen war, der farbigen Tafel eines Wandteppichs und zahlreichen Reproduktionen von Glasfenstern, Tapeten, gewebten und gedruckten Stoffen, Teppichen, Fliesen, Buchornamenten u. a. Eine Publikation, würdig des Mannes, den sie in Wort und Bild schildert.

P. J.

Ein malerisches Bürgerheim. Versuche zur Neugestaltung deutscher Wohnräume. 25 Entwürfe von *Hermann Werle*, Illustrationstext von *Alex. Koch*. Verlag von Alexander Koch in Darmstadt.

Die vorliegenden Blätter, prächtig ausgestattet und von Werle mit unleugbar feinem Geschmack entworfen, stellen Wohnungseinrichtungen dar, deren Entwürfe nach dem Geleitworte folgendermassen entstanden sind: In der „Zeitschrift für Innendekoration" erschien ein Preisausschreiben um Entwürfe für einfache und billige, jedoch geschmackvolle Wohnungseinrichtungen — vier Zimmer im Gesamtherstellungswerte von ca. 1500—2250 M. Im Anschluss hieran erteilte Koch dem Künstler „diesen zweiten Auftrag, unter genauer Festsetzung des Programms und unter Berücksichtigung und Einhaltung der im Preisausschreiben vorgesehenen Summe für die einzelnen Zimmereinrichtungen. Um indes dem Künstler eine etwas grössere Freiheit in der Gestaltung zu lassen, glaubte ich eine Überschreitung der in genanntem Preisausschreiben angesetzten Summen um ein Fünftel noch für gerechtfertigt halten zu müssen." Man beachte die Logik, die hier entwickelt ist! Davon aber abgesehen, lehrt auch ein nur flüchtiger Blick auf die schönen Entwürfe Werle's, dass es ganz unmöglich ist, dieselben um die angesetzten Summen auszuführen. Das hat auch der Herausgeber gefühlt, aber er weiss Rat. „Wohlweislich hat der Künstler nicht bei allen der zur malerischen Ausschmückung der Räume herangezogenen Ziermittel an käufliche Arbeit bezw. rein kunstgewerbliche Erzeugnisse gedacht, dazu waren die ihm gewährten Geldmittel etwas zu knapp bemessen; vielmehr hat Werle (!) vorausgesetzt, dass bei der heutigen hohen Pflege der „Kunst im Hause" der Selbstbethätigung der ein Heim Gründenden — und zwar beider Teile — ein nicht geringer Teil der Ausschmückung zufallen werde." Dabei ist an die Ausübung der Brandtechnik, Schnitzarbeit, Malerei und Stickerei gedacht. „Es kann dabei allerdings", meint Herr Alexander Koch, „nicht von stümperhaft ausgeübtem Dilettanten-Künsteleien die Rede sein, sondern von einer fortgeschrittenen, mit Ernst betriebenen wirklichen Kunst im Hause!" In wie vielen Haushalten aber findet sich eine solche Ausübung der häuslichen Kunst? Nach Herrn Alexander Koch ist es „die grosse Masse des nicht reich begüterten, jedoch kunstliebenden gebildeten Bürgerstandes, der gesunde Kern des Volkes", denn an sie wendet er sich mit seiner Veröffentlichung. „Die grosse Masse . . . des kunstliebenden Bürgerstandes!" Wo mag der Verfasser wohl diese Wahrnehmungen gemacht haben? Einsichtsvolle und ernste Beobachter unserer kunstgewerblichen Verhältnisse können den Umstand nicht genug beklagen, dass die Zahl der kunstliebenden Mitglieder des gebildeten Bürgerstandes, welche die Fähigkeit haben, ein Heim nach eigenen Gesichtspunkten und ohne den künstlerischen Rat des „Dekoratörs" zu gestalten, auch heute noch, trotz aller Schulen, Zeitschriften, Werke und trotz der Ausstellungen und einer regen Agitation eine so verschwindend kleine ist. Keinesfalls kann hier von einer „grossen Masse" gesprochen werden. Abgesehen nun von diesen übertriebenen und widerspruchsvollen Stellen des Geleitwortes macht das schöne Werk jedem eine wahre Freude, welcher an seine Wohnung die Ansprüche stellt, welche nicht die des landläufigen „Dekoratörs" sind. Was Werle in den schönen Blättern, Diele mit Treppenanfang, Wohnzimmer, Empfangszimmer des Herrn, Empfangszimmer der Dame, Schlafzimmer der Eltern, Musik- und Bücherzimmer, was er in den zahlreichen prächtigen Einzelmöbeln, ja selbst was er in der Küchenausstattung geleistet, ist als phantasievolle Arbeit auf das wärmste anzuerkennen. Vielleicht stehen die Thür- und Fensterdekorationen, als besondere Darstellung, nicht auf der Höhe der feinempfundenen übrigen Blätter, weil sie zu sehr nach „Dekoratör" schmecken, im ganzen aber darf der Leistung Werle's wie auch der Ausstattung des Werkes ungeteilte Anerkennung gezollt werden. *G.*

Die neuen Zeitschriften. Wer im Laufe des vergangenen Sommers zufällig sich in einem der drei deutschen Kunstcentren Berlin, München oder Wien befand, der konnte, wenn er aufmerksam lauschte, ein geheimnisvolles Raunen und Raten wahrnehmen, welches auf grosse litterarische Dinge hinzudeuten schien. Denn um diese handelte es sich. Man war in Deutschland und Österreich schon seit längerer Zeit zu der Überzeugung gekommen, dass die litterarische Hervorbringung nicht der künstlerischen Bewegung der Zeit gefolgt war. Mit der Weltausstellung von Chicago und unter der Anregung der anglo-amerikanischen Kunst, die teils unmittelbar, teils auf dem Wege über Frankreich und



Stickerei in Seide, nach Zeichnung von WILLIAM MORRIS. Aus dem Werke: AYMER VALANCE, WILLIAM MORRIS. London, GEORGE BELL AND SONS.

müssen, die nur um ihrer selbst willen entstehen und der Ausfluss einer durch keine Gebrauchsbestimmung irgend welcher Art eingeschränkten Phantasie sind. Diesen Unterschied lassen die Veröffentlichungen des „Studio" mit einer Deutlichkeit erkennen, dass es thöricht wäre, wollte man über ihn hinwegzugleiten versuchen. Er ist da und er ist aus natürlichen Gründen da, deshalb ist er auch in die dem Studio nachgebildete französische Zeitschrift „Art et Décoration" übergegangen, die im zweiten Jahrgange ihres Erscheinens steht und Mitarbeiter wie *Vaudremer, Puvis de Chavannes, Grasset, Frémiet, Laurens, Roty* u. s. w. zu den ihren zählen darf. In diesen Namen liegt ein bedeutungsvolles Programm; sie zählen zu den ersten der modernen französischen Kunst und stehen trotz der verschiedensten künstlerischen Richtung an der Spitze des Fortschrittes. Wenn daher auch auf einzelnen Häuptern der Schnee des Alters lastet, so dürfte sich die Zeitschrift doch als eine „revue d'art moderne" bezeichnen. Äusserlich und innerlich mit dieser Zeitschrift verwandt, gleich ihr aus der Anregung des „Studio" entstanden, ist die von Alexander Koch in Darmstadt herausgegebene Monatsschrift „Deutsche Kunst und Dekoration". Wenn „Art et Décoration" vorwiegend der französischen und belgischen Kunst huldigt, und die Kunst der anderen, im Vordergrunde der Produktion stehenden Länder nur gelegentlich behandelt, so hat sich die Koch'sche Zeitschrift „die Förderung einer mitten im Leben stehenden, vom Volke getragenen, gesunden deutschen Kunst" zur Aufgabe gemacht, will aber dabei kein Hervortreten eines Willens, einer Anschauung, da in einer Zeit des Gärens und Werdens jeder Name Partei sei. „Wir aber wollen mit möglichst freiem Blick auf alles sehen." Das ist klug. Die gleiche Klugheit beobachtet die Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins in München in ihrer neuen Gestalt, welche sie gleichfalls als ein Ausfluss der litterarischen Bewegung im Herbste vergangenen Jahres angenommen hat. Sie heisst nunmehr „Kunst und Handwerk" und giebt dem neuen Raum, ohne das Alte zu unterdrücken. „Wo Kampf ist, da sind Kräfte, die sich bethätigen wollen, da ist Leben. Allen Kräften aber Raum zu gewähren, die in ernstem, ehrlichem Ringen das Gute wollen, das allein kann die Losung unseres Vereins und seiner Zeitschrift sein." Deshalb will sie keine Parteizeitschrift, „keine Zwingburg für das künstlerische Gewissen" sein. Das könnte man eher von der im Verlage von Bruckmann in München herausgegebenen Monatsschrift „Dekorative Kunst" sagen, wenn man den Artikel von S. Bing „Wohin treiben wir" als ihrem Programm entsprechend betrachten darf. „Während sich alles verändert, während auf allen Gebieten des praktischen Lebens Entwicklungen gleich Revolutionen ausbrechen, während Erfindungen aller Art die Wissenschaft, die Industrie, den Handel völlig umgestalten und überall neue, ungeahnte Arbeitsgebiete entstehen, während Malerei, Musik, Litteratur die höchsten Gipfel ersteigen, bleibt die Wohnung, der Raum, in dem all das Neue erdacht wird, vollständig unverändert, und die tausend Dinge, die uns räumlich am nächsten sind, werden allein von dieser mäch-

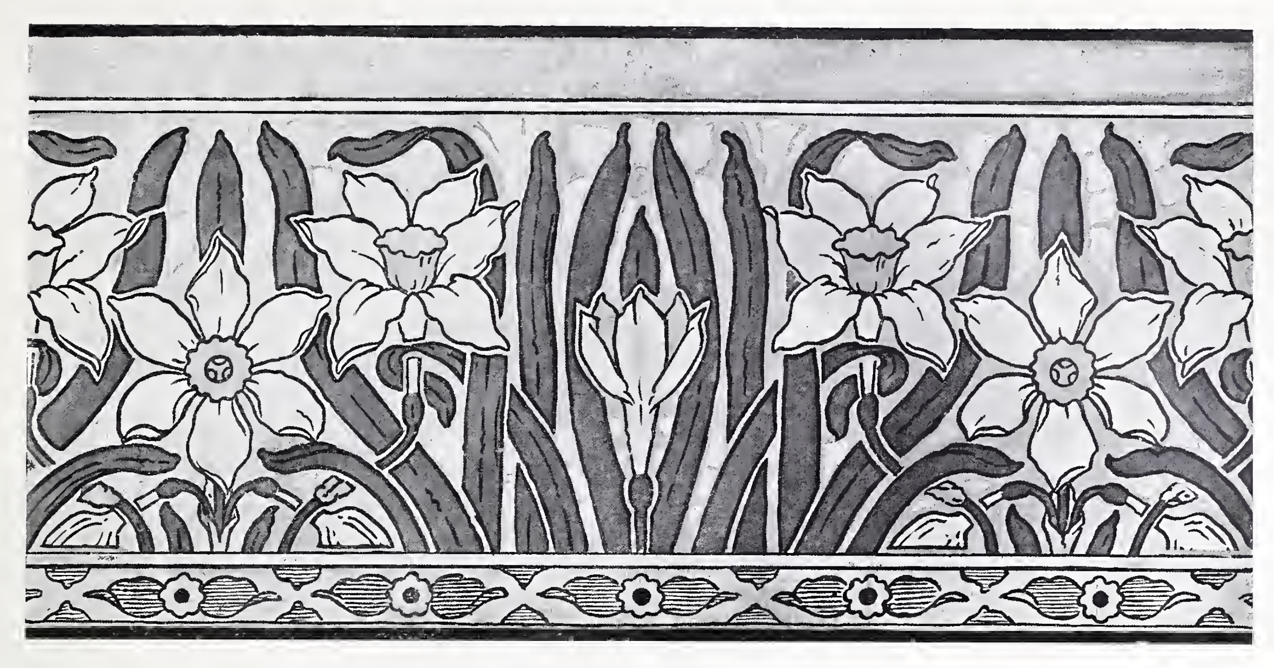
Belgien zu uns gekommen war und in dem Teile, welcher den letzteren Weg gewählt hatte, starke nationale Eigentümlichkeiten dieser romanischen Länder mit aufgenommen hatte, war auch in Deutschland und etwas später in Österreich eine lebhaftere Bewegung auf kunstgewerblichem Gebiete gefolgt. Diese Bewegung wurde erhalten und genährt durch das „Studio", und so, wie sich diese hervorragende englische Zeitschrift, die in den in Rede stehenden Ländern eine ungewöhnliche Verbreitung gefunden hat und hinsichtlich deren es Eulen nach Athen tragen hiesse, wollten wir auf sie und ihren reichen Inhalt weiter eingehen, dem Kunstgewerbe als einer Kunstübung dienstbar machte, welche nicht als ein geringerer Zweig der sogenannten hohen Kunst, sondern als eine mit dieser eng verwachsenen gleichwertigen Kunstübung geschätzt wurde, so hatte auch die nun einsetzende Bewegung zu einem ihrer Hauptzielpunkte das Bestreben, durch Gewinnung hervorragender Vertreter der hohen Kunst für die Zwecke des Kunstgewerbes diesem neue Säfte zuzuführen. Wir sehen dabei ab von dem hohen Schlagworte, welches ausgegeben wurde, dass das Kunstgewerbe sich endlich von dem Einflusse der Architektur loslösen müsse. Denn mag heute ein Bildhauer oder Maler mit einer Phantasie, die noch so sehr überschäumen will, an die Schöpfung eines kunstgewerblichen Gegenstandes herantreten und mag seine Form noch so sehr von aller Tradition losgelöst werden, in seinem organischen Aufbau wird er ein architektonisches Gefüge verraten müssen, soll er einem praktischen Zwecke dienen; denn mag man dem Kunstgewerbe einen noch so hohen Rang anweisen wollen, ein Bestreben, welches volle Berechtigung hat, es wird doch immer nur angewandte Kunst bleiben können und so immer einen Schritt hinter jenen Werken der Malerei und Bildhauerei zurückbleiben

tigen Zeitströmung ausgeschlossen.“ Die Voraussetzung ist zweifellos richtig, ist es aber auch die Folgerung? Zweifellos nicht, aber es sei gerne anerkannt, dass beim Anheben einer neuen Bewegung Unterschätzung und Überschätzung zwei Begriffe sind, für welche nicht mehr der allgemeine und objektive Massstab die Beurteilung bildet, sondern für welche der subjektive Kampfmassstab in Frage kommt. Und dass dieser gerne übertreibt, ist keine neue Erfahrung. Eine besondere Stellung nimmt unter den neuen Zeitschriften das Lieferungswerk „Der moderne Stil“, von *Julius Hoffmann jr.* in Stuttgart zusammengestellt, ein. Die ursprünglich nur für einen Abschluss mit 15 Lieferungen gedachte Veröffentlichung wird nunmehr periodisch fortgesetzt, so dass sich eine Erwähnung an dieser Stelle rechtfertigt. Die Veröffentlichung beabsichtigt, eine internationale Rundschau über die hervorragendsten kunstgewerblichen Leistungen der letzten Jahre zu geben. Aus einer Umwandlung zu Beginn dieses Jahres hervorgegangen ist die Monatsschrift: „Kunst und Kunsthandwerk“, das Organ des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien. Wenn etwas die tiefgehende Bewegung in der neueren Kunst zur Erscheinung bringt, so ist es die Umwandlung der Zeitschrift eines durch und durch konservativen Institutes. Äusserlich ist diese Umwandlung durch einen Direktorialwechsel veranlasst, die inneren Ursachen aber liegen in der Bewegung der Zeit, welcher sich die berühmte Anstalt nicht verschliessen konnte und durfte. Als Herr von Scala die Leitung des Österreichischen Museums übernahm, war eine seiner ersten Massnahmen, in Verbindung mit der Verlagsfirma Artaria & Co. die bescheidenen „Mitteilungen des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie“ in Wien durch eine das Museum würdiger und reicher repräsentierende Zeitschrift zu ersetzen. So erschien „Kunst und Kunsthandwerk“ in einer Art Liebhaberausstattung. Dass da die von Teirich begründeten „Blättter für Kunstgewerbe“ im Verlage von Waldheim nicht zurückbleiben durften, ist einleuchtend, und mit der Übernahme der Redaktion der Zeitschrift durch *Bruno Bucher* zogen auch sie ein neues schönes Gewand an und widmeten namentlich auch dem Text wieder mehr Aufmerksamkeit. Sind diese beiden Zeitschriften starke Symptome der Kunstbewegung in Österreich, so bildet deren neues Spiegelbild aber die Zeitschrift „Ver sacrum“, das Organ der „Vereinigung bildender Künstler Österreichs“ der österreichischen Secession im Verlage von Gerlach & Schenk in Wien. Sie will eine Kampfzeitschrift sein. „Wir wollen dem thatenlosen Schlendrian, dem starren Byzantinismus und allem Ungeschmack den Krieg erklären.“ In Rom bestand die Sitte, in Zeiten grosser Gefahren den Göttern alles Lebende des neuen Frühlings darzubringen. Wenn dieses Geschlecht herangewachsen war, zog es in die Fremde, ein neues Gemeinwesen zu gründen, die secessio. Sie hatte gegen das Alte zu kämpfen; im Kampf suchte sie das Leben, das für sie nur Leben war, da es Kampf war. Mitten im Leben muss der Künstler stehen, „mit allem Hohen, allem Herrlichen und mit allem Grässlichen, das es birgt, vertraut sein, tief untertauchend in den brausenden Wirbel“. Die Zeitschrift will die Überzeugung wecken, dass die Kunst „die notwendige Lebensäusserung eines intelligenten Volkes ist, so selbstverständlich und unentbehrlich, wie Sprache und Sitte. Und so einer unter euch sage: „Aber wozu brauche ich den Künstler? Ich mag keine Bilder“, dann wollen wir ihm antworten: „Wenn du keine Bilder magst, dann wollen wir deine Wände mit herrlichen Tapeten schmücken. Du liebst es vielleicht, deinen Wein aus einem kunstvoll geformten Glase zu trinken: komm zu uns, wir weisen dir die Form des Gefässes, die des edlen Trankes würdig. Oder willst du ein köstliches Geschmeide, ein seltsam Gewebe, um dein Weib oder deine Geliebte damit zu schmücken? So sprich, so versuch's nur einmal, und wir wollen dir dann beweisen, dass du eine neue Welt kennen lernst, dass du ein Mitdenker und Mitbesitzer von Dingen bist, deren Schönheit du nicht ahnst, deren Süsse du noch nie gekostet hast!“ Wir wollen diesen herrlichen Worten, die den Beschluss dieser kurzen Übersicht bilden mögen, nichts hinzufügen, um nicht ihren Eindruck zu zerstören. Die Wissenden wissen schon lange, dass der „Heilige Frühling“ in der Künstlerseele kein Phantom ist. —n.



Schlussleiste, gezeichnet von Maler H. MEYER-CASSEL, Starnberg.

Herausgeber und für die Redaktion verantwortlich: Professor *Karl Hoffacker*, Architekt in Charlottenburg-Berlin.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



Entwurf zu einer Tapetenborte von OSCAR STÖRMER, Dresden

DIE REFLEXE DES ZEITCHARAKTERS IN DEN MÖBELFORMEN [1])

VON *TH. VOLBEHR-MAGDEBURG*

IN den Kreisen der Künstler beginnt man, die kunsthandwerklichen Leistungen der Gegenwart höher einzuschätzen als man es noch vor kurzem that; in den Kreisen der Laien aber steht man den schönen neuen Dingen zum grossen Teile noch sehr skeptisch gegenüber, skeptischer als man nach den Artikeln der Presse glauben sollte. Wundern kann man sich darüber nicht, denn es ist in den letzten Jahrzehnten so viel über das allein Schöne und über den wahren Geschmack in Journalen und von der Rednerbühne orakelt worden, dass auch in disciplinierteren Köpfen eine ziemliche Verwirrung entstanden ist. Was in aller Welt soll sich ein Freund des Schönen dabei denken, wenn ihm heute eine Epoche als Zeitalter des guten Geschmacks geschildert wird und es morgen Hohn und Spott auf den Ungeschmack derselben Zeiten herabregnet, wenn heute „unserer Väter Werke“ als kostbare Muster empfohlen werden, morgen von dem Fluch unserer antiquarischen Neigungen gesprochen wird?

Ich blätterte kürzlich in einigen Erörterungen über das Kunsthandwerk des 18. Jahrhunderts. Da fand ich bei einem Autor den Satz: „Unsere Voreltern waren nicht im Besitz dieser schönen Erfindungen (Elektricität etc.), aber dafür besassen sie hundertmal mehr Geschmack als wir“; ein zweiter Autor hatte geschrieben: „Keine Epoche der Kulturgeschichte hat so viel Geist aufgewendet wie das 18. Jahrhundert und in keiner vielleicht ist davon so wenig der Kunst zu gute gekommen.“ Also ein Zeitalter, das hundertmal mehr Geschmack besass als unsere Zeit besitzt, hat in der Bethätigung dieses Geschmacks weniger Geist aufgewandt als irgend eine andere Zeit, z. B. als die unsrige! Man braucht keine tiefsinnigen Erörterungen über die Begriffe „Geschmack“ und „Geist“ anzustellen, um zu erkennen, dass hier in den Anschauungen zweier Kunsttheoretiker ein klaffender Widerspruch vorhanden ist. Und solcher Widersprüche findet man beim Durchblättern der Anschauungen über das Einst und das Jetzt kunsthandwerklicher Leistungskraft zu Hunderten.

Woran liegt das? Das liegt daran, dass die Subjektivität des Urteils in künstlerischen Dingen —

1) Nach einem im deutschen Kunstgewerbeverein zu Berlin am 13. Oktober 1897 gehaltenen Vortrage.



Entwurf zu einer Tapetenborte von MAX PUSCHMANN, Dresden.

aller historischen Forschung zum Trotz — eine geradezu verhängnisvolle Rolle spielt. Ein Urteil, das lediglich in dem subjektiven, momentanen Behagen des Urteilenden begründet ist, unterliegt natürlich allen erdenklichen Einflüssen. Heute mundet dieser, morgen jener Wein; und eines schönen Tages erscheint das Bier als das trefflichste aller Getränke. Es wäre schlimm, wenn wir auf dem Gebiete der bildenden Kunst auf solche Stimmungsurteile angewiesen wären. Dann wäre es jedenfalls wünschenswert, dass diese Urteile das Geheimnis des Urteilenden blieben, statt in den Köpfen derer, die sie in gläubiger Hingabe vernehmen, Verwirrung zu stiften.

Ja, giebt es denn überhaupt andere als subjektive Urteile? Ein Naturforscher würde kaum die Frage stellen. Er weiss, das jedes lebende Wesen abhängig ist von dem Erdboden, auf dem es erwächst, von der Luft und den Sonnenstrahlen, die es umspielen, und er weiss, dass solche Bedingungen auf Farbe und Wachstum direktesten Einfluss haben; und wenn er urteilt, ob das Lebewesen gesund und darum schön heranwächst oder nicht, dann urteilt er nicht aus einem subjektiven Empfinden heraus, sondern objektiv aus der Kenntnis eben dieser Bedingungen lebendigen Daseins. Wäre es nicht möglich, in ähnlicher Weise über Gegenstände des Schönen objektiv zu urteilen? Oder ist die Kunst etwa kein lebendes Wesen? Ist sie unabhängig von Erdboden, Luft, Sonne und Regen?

Über die Beantwortung solcher Fragen dürfte eigentlich in unserem Zeitalter, das sich mit Stolz ein naturwissenschaftliches zu nennen pflegt, kein Zweifel sein. Wer die Augen aufmacht, sieht aufs deutlichste, dass alles Kulturleben ist wie eine Pflanze. Unscheinbare Wurzeln ziehen Kraft aus dem jeweiligen Boden, in dem sie lagen, und treiben die Kraft in den Stengel der Pflanze hinein; und solche Pflanze wächst, blüht, stirbt ab, lässt ihren Samen von den Winden über das Land tragen, bis der wieder unter neuen Bedingungen Wurzeln treibt. Mit anderen Worten: aus dem Zeitcharakter und dem Ortscharakter erklärt sich die besondere Eigenart künstlerischer Formengebung. Daher dürfte es notwendig sein, diesen Charakter kennen zu lernen, ehe man ästhetische Sentenzen über die Leistungskraft einer Epoche abgiebt.

Blättern wir einmal in der Kulturgeschichte des deutschen Volkes, um an einem Objekte, das der deutschen Nation — überhaupt allen germanischen Nationen, besonders wert gewesen ist und noch ist, festzustellen, ob solche Behauptungen das Richtige treffen, ob in der That jede künstlerische Bethätigung sich aus ganz bestimmten nationalen Bedingungen erklärt. Lässt sich das feststellen, dann wäre der Beweis erbracht, dass jedes subjektive Urteil, das auf diese Bedingungen keine Rücksicht nimmt, zu verwerfen ist.

Das Heim, die Ausstattung der eigenen Wohnung, hat fraglos den Deutschen zu allen Zeiten sehr am Herzen gelegen; und welch ein Wechsel zeigte sich in den Formen der Tische, Sitze, Betten, Kastenmöbel des letzten Jahrtausends! Was konnte die Deutschen bewegen, immer wieder in anderer Weise ihrem sich ewig gleichbleibenden Gefühl für häusliche Sesshaftigkeit, für das Behagen im Hause Ausdruck zu verleihen?

Stellen wir in Gedanken eine Reihenfolge von Zimmern nebeneinander, die von romanischer Zeit bis in die Gegenwart die Wohnungsgelasse des gut-



Entwurf zu einer Tapetenborte von MAX PUSCHMANN, Dresden.

situierten Deutschen vor Augen führen, dann wird uns beim flüchtigen Betrachten der Sprung von einem Gemach zum nächsten gewaltig erscheinen, bei eingehender Erwägung der Gründe aber, die solche Wandlung hervorbrachten, werden wir kaum erstaunen können.

Da steht ein romanisches Zimmer. Die Zeit des Mahles ist herangekommen; auf festen Böcken liegen lange Bretter, lose Bänke und einzelne Schemel sind an den so gebildeten Tisch herangeschoben. An der Wand steht ein Schrank mit grossen, ebenen Flächen, über die sich Eisenbeschläge, die Bretter zusammenhaltend, hinziehen. Das Gemach ist ein wenig schmucklos und leer, und man fühlt es gewissermassen dem Tische und den Sitzen an, dass bald der Moment kommt, wo die Böcke und die Tischbretter hinausgeschafft, wo die Sitze an die Wand gerückt werden und wo der Saal, der eben noch dem Mahle diente, zu allerlei Kurzweil hergerichtet wird. Das Ornament ist schlicht und ruhig, wenn es überhaupt auftritt. Es nimmt seine Motive aus den Einflüssen, die von Rom und Byzanz kommen und verzichtet auf direkte Lebenswahrheit, selbst wo es sich um einheimische Vorbilder der Natur handelt. Wo Prunk angewandt werden soll, wie bei den Ehrensitzen der Fürsten, wird das Holz durch Vergoldung und Bemalung ansehnlicher gemacht.

Man muss sich vergegenwärtigen, dass in jenen Zeiten Einfachheit und Kampfbereitschaft sehr wichtige Lebensprinzipien waren. Wohl war das Deutsche Reich der Mittelpunkt der europäischen Politik, aber die Unsicherheit im eigenen Lande war noch überaus gross. Die Freien flüchteten sich vor den Übergriffen der kleinen Fürsten in Städte und mussten mit den Waffen in der Hand ihre Mauern verteidigen. Bisweilen erging auch der lautere Kriegsruf gegen den Feind an den Grenzen des Landes, und für die Wahrung deutscher Sitten musste das Schwert gezogen werden. So fehlte es an ruhevollem Behagen. Man kam aus dem Gefühl des Kriegslebens, aus den Gewohnheiten des Lagerlebens nie recht heraus. Da halfen denn auch die weltlichen und kirchlichen Beziehungen zu Rom nicht viel. Es ging auf kunstgewerblichem Gebiete wie auf dem der Sprache: „sie schrieben in römischer Sprache, aber nach deutschen Anschauungen und von deutschen Dingen". Der Prunk ward äusserlich hinzugefügt, organisch konnte er sich mit der Kunst des Hauses nicht verbinden.

Um die Mitte des 13. Jahrhunderts zeigt das deutsche Zimmer einen völlig anderen Charakter. Schwer und behäbig steht der Tisch, schier unverrückbar, die Stühle werden schwerer, würdevoller, die Bänke rücken näher an die Wand heran und verbinden sich wohl gar mit einem Holzgetäfel, das hoch hinauf die Wände deckt. Die Schränke werden grösser und reicher, ordnen sich aber gern der Architektur der Zimmerwände unter, so gut wie das Bett und die Truhe das thun. Alles ist gewichtig, ständig, für die Dauer geworden. Und gleichzeitig wird ein erstaunlicher Reichtum der künstlerischen Verzierung über die Möbel des Zimmers ausgegossen. Die heimische Laubwelt, selbst die Gewächse des Feldes steuern zu den geschnitzten Motiven bei; das Wappenwerk spielt eine grosse Rolle und allerlei Zinnen, Fialen, Wimberge zeigen, dass die ragenden Burgen und die himmelanstrebenden Kirchen der Phantasie des Bürgers von ganz besonderer Bedeutung sind.



Entwurf zu einer Tapetenborte von PAUL HÄBLER, Dresden.

Woher dieser Umschwung?

Im wesentlichen tragen die Kreuzzüge schuld daran.

Pilgerzüge nach dem Orient, zumal nach den geheiligten Stätten Palästinas, waren im Abendlande immer üblich gewesen; und so lange die klugen geschäftskundigen Araber Herren Palästinas waren, hatten sich auch kaum je Unzuträglichkeiten herausgestellt. Das wurde aber anders, als die seldschukkischen Türken Syrien und Palästina eroberten. Jetzt begannen die Drangsale für die christlichen Einwohner und bald auch für die frommen Pilger. Die Entrüstung schwoll mehr und mehr in den christlichen Ländern an, und schliesslich ergossen sich die Kreuzzüge über das heilige Land. Die deutschen Handelsbeziehungen via Venedig zum Orient wurden immer intimere. Die Wege, die einst nur der Kaufmann gemacht hatte, der auf schwerbeladenem Rosse Gewürze und Shawls der Levante und Ostindiens nach Deutschland führte, die machten jetzt Kreuzträger mit keckem Mut und Abenteurersinn. Man kann sich denken, wie die Augen dieser Leute staunten vor all den Wundern des Südens, wie der Sinn für Farben- und Formenfreude sich weitete; und man kann es begreifen, wie in dem unruhigen Lagerleben das sehnsuchtsvolle Denken an die Wohnräume daheim dieses Daheim mit allen Reizen ausstattete, es sicherer, fester, behaglicher erscheinen liess, als es in Wirklichkeit war. Ist es da verwunderlich, wenn die heimkehrenden Kreuzfahrer das Bedürfnis empfanden, nun wirklich die eigene Wohnung zu dem zu machen, was sie ihnen in der Ferne zu sein schien, wenn sie sich nicht genug thun konnten im Ausschmücken und in jeder friedlichen Arbeit an dem Gerät des Heims? Allerlei neue Motive brachten die Durchwanderer arabischer Kultur naturgemäss mit nach Hause, aber der Blick, der es gelernt hatte, gründliche Umschau im Süden zu halten, der hatte damit zugleich gelernt, im Norden das Gleiche zu thun. Achtlos war der Ritter, der wohlsituierte Bürger bisher an Disteln, an Eichen und Weinstöcken vorbeigegangen, jetzt wurde ihm der Reichtum dieser Pflanzenformen plötzlich interessant und er suchte ihn für die Ausstattung seiner vier Wände mannigfaltig zu benutzen. Aber besonders interessant war ihm doch die Formenwelt der Kirchen, denen sein gläubig-dankbares Herz besonders innig zugewandt war. Wem dankte das Zeitalter den gewaltigen Aufschwung in materieller Beziehung wenn nicht der Kirche? Durch die Kreuztragung hatten die Unfreien die Möglichkeit erhalten, Freie zu werden, reich und angesehen zu werden, durch die Kreuzzüge waren direkt und indirekt die Städte und ihre Industrie wunderbar aufgeblüht. So war Heiterkeit, Lebensfreude ringsum, aber in allem Lebensgenuss wurde der dankbare Aufblick zur Kirche nicht vergessen. Das hinderte nicht, dass man auf sich selbst stolz war und gern den Schild, den man in der Ferne mit Ehren getragen, bemerkbar machte an Schränken und sonstigem Gerät, dass man den festen, rittermässigen Sinn gern durch Mauerzinnen auf Schränken und an Betthimmeln symbolisierte.

Wir wollen nicht verfolgen, wie sich diese kräftige Eigenart der gotischen Zeit allgemach verflachte, wie das Frische der Bewegung verdorrte und zwischen den absterbenden Zweigen — zuerst fast unmerklich — neues Leben emporrankte. Sehen wir uns ohne Rücksicht auf die Zwischenglieder zwischen der Gotik und der Renaissance das Mobiliar eines Zimmers an, wie es etwa um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Süddeutschland aussah. Wir haben



Entwurf zu einer Tapetenborte von REINHOLD HOFFMANN, Dresden.

das Gefühl, als ständen wir in einer völlig anderen Welt.

Tische, Sitze, Schränke, Betten, alles ist leichter geworden und über und über mit neuem Zierat bedeckt. Auf Schritt und Tritt wird man an die Antike erinnert, an römische Architektur und römische Skulptur. Selbst an den Sitzmöbeln erscheint reicher plastischer Schmuck. Die Mythologie und die Geschichte der Alten muss zu Dekorationszwecken herhalten, daneben aber zeigt sich ein unendlicher Reichtum neuer Formen. Was irgend das Auge an Interessantem aufzufinden wusste in der lebenden und toten Natur, was irgend die Phantasie zu gestalten wusste, das wurde für den Schmuck des Heims verwandt; vom Kinderkörper bis zu den Instrumenten der Musik, von Satyrmasken bis zum Fruchtgehänge, von den geistreichsten Allegorien bis zu den naturalistischsten Tierkörpern fand alles im Ornament des Kunsthandwerkers willigste Aufnahme.

Man muss ein wenig ausholen, um diesen Wandel der Formen verständlich zu machen.

Seit dem 14. Jahrhundert hatten sich in Italien die Städte sehr entwickelt, das Bildungsbedürfnis der reichen Bürger war gestiegen, und das Interesse für die grosse Zeit Italiens, da die Welt im Banne Roms lag, begann in den Herzen der Gebildeteren Wurzel zu schlagen. Im 15. Jahrhundert wurde dies stolze Pietätsgefühl den Alten gegenüber allgemeiner. Die Bewohner Roms begannen wieder sich „Römer“ zu nennen und liessen so viel wie möglich die Pracht der Vergangenheit wieder auferstehen. Bei den Karnevalsaufzügen bildete man die Triumphzüge römischer Imperatoren nach. Man begann Zeichnungen von den erhaltenen Bauwerken des Altertums aufzunehmen, Ausgrabungen zu veranstalten. Italien war so „antikisch“ wie nur irgend denkbar, und Kunst und Kunsthandwerk in Italien mühten sich, zu nutzen von dem Reichtum der antiken Vorbilder, was irgend zu nutzen war.

Da nun seit dem 13. Jahrhundert die Handelsbeziehungen zwischen Deutschland und Italien überaus enge waren, so begreift sich, dass dieser neue Geist bald über die Alpen drang.

Aber fast gleichzeitig war die Druckerpresse erfunden, war die neue Welt und der Seeweg nach Ostindien entdeckt worden. Das war von immenser Bedeutung. Im Gefolge der Druckerpresse zog die Kritik. Weitere Kreise lernten es, zu prüfen und zu sondern, in die eigene Gedankenwelt hineinzublicken. Die grossen Entdeckungen sorgten dafür, dass der Blick dadurch nicht kurzsichtig werde, sondern es nun auch lernte, scharf in die Ferne zu sehen. Kopernikus ordnete gar das Gewirr am Himmel. Was Wunder, wenn die Augen der Zeit klarer schauten als jemals vorher, wenn die Phantasie der Deutschen die Phantastik abschüttelte, wenn man all die unendliche Fülle des Neugesehenen, des mit Bewusstsein Gesehenen für die künstlerische Gestaltung des Hauses zu verwerten suchte.

Aber bald zeigte es sich, dass die neuen Handelswege nicht nur Segnungen den Deutschen gebracht hatten. Seit man auf dem Wasserwege die Schätze Indiens ohne sonderliche Mühen erreichen konnte, war kein Grund mehr vorhanden, den mühseligeren Weg über Venedig und die Alpen nach den nordischen Absatzgebieten zu gehen. Venedig erhielt den Todesstoss und Nürnberg verlor allgemach seinen Wohlstand. Lissabon wurde bedeutend, Holland und

England, dann auch Frankreich traten — als Länder, die günstig am Meere gelegen waren — in die Reihe der Handelsstaaten, Deutschland wurde langsam in den Hintergrund geschoben. Handel und Wandel gingen zurück, die Hansa starb, und als der 30jährige Krieg kam, da schlugen die Axtstreiche an einen Baum, der nicht mehr gesund war.

Und weil die Deutschen doch nicht zurückstehen wollten hinter den anderen Nationen, äfften sie fleissig nach, was vom Ausland kam. Damals wurde der böse Vers gedichtet:

„Fremde Kleider, falsche Haare,
Falsche Treu, verfälschter Wein,
Glatte Worte, falcher Schein
Sind anjetzt die beste Ware."

Und weil man sich schwach fühlte, suchte man doppelt den Eindruck der Stärke hervorzurufen. Die Freude am Pathos, am Übertreiben war nirgends stärker als in Deutschland. Das natürliche Haar wurde unter die Allongeperücke gekämmt, und der Bürgersmann drapierte sich als Fürst, wenn er sich für seinen „Salon" malen liess.

Dieser Zeitcharakter spricht aus jedem Stück des Mobiliars im späten 17. Jahrhundert. Der Sitz, der Sessel ist vom verzierten Leder so vollständig bedeckt, dass man von dem tragenden Holzgestell kaum noch etwas bemerkt, die Schränke haben riesenhafte Dimensionen angenommen oder sie imitieren Palastfassaden mit gedrehten Säulen und schweren gekröpften Gliedern. Mehr und mehr kommt das seltsame Bedürfnis auf, den eigentlichen Stoffcharakter des Mobiliars zu verdecken, den Holzkern durch Schildkrot- und Messingornamente, oder durch allerlei eingelegtes Blumen- und Bilderwerk völlig vergessen zu machen. Aber plötzlich wurden die massiven Schränke ins Vorzimmer verbannt, und kleine Schubladen-Kommoden von leichten, geschwungenen Formen traten an ihre Stelle, an die Stelle der grossen, thronartigen Sessel traten zierliche Stühle, die sich weich den Körperformen anschmiegten, und bequeme Sophas, die für ein Plauderstündchen im tête a tête wie geschaffen waren. Statt des Leders deckten Gobelins oder Stickereien die Sitze, statt des Metalls und der bunten Hölzer verkleideten farbige Lacke und schäferliche Malereien den Holzkern der Möbel.

Alles ist zierlich-liebenswürdig geworden. Das Pathos ist abhanden gekommen und an die Stelle ist die Causerie getreten. Das 18. Jahrhundert ist das Jahrhundert des Plauderns. Die Salons, diese Schaustellungen von Geist und Witz der oberen Zehntausend, und die Kaffeehäuser charakterisieren das Zeitalter. Die Bildung verbreitert sich, alles Derbe, Laute wird ausgemerzt. Der kräftige Humpen wird zum zierlichen Glase, der runde Löffel zum spitzigen. Man möchte sich am liebsten ganz von dieser rauhen Welt entfernen, in ein Arkadien flüchten, wo man leben könnte, wie es das goldene Zeitalter gethan, zur Insel der Cythere fahren, um nur der Liebe und dem süssen Träumen zu leben. Es geht wie ein Ahnen durch die Gemüter, dass bald rücksichtslose Stürme kommen werden, aber man richtet sich nicht darauf ein,

Büstenständer (Régence), ausgeführt von JULIUS ZWIENER, Berlin.



Toilettentisch (Louis XV.) für das Kgl. Schloss in Berlin, ausgeführt von Julius Zwiener, Berlin.



Buffet, entworfen und ausgeführt vom Hofmöbelfabrikanten OTTO FRITSCHE, München.

Selbst die Gesetze der Statik werden aufgehoben, so weit es nur irgend möglich, wenigstens das Auge soll glauben, dass es in den Möbeln keine Schwere mehr gebe, die getragen werden muss.

Um die Mitte des Jahrhunderts aber, da will es mit dem Zuhalten der Augen nicht mehr gehen. Windstösse fahren in all die bunte Träumerei herein, einer immer rücksichtsloser als der andere und künden den Sturm an. Da ist es nichts mehr mit dem Zusammenbauen von Phantasmen. Man springt mit beiden Füssen auf den Boden der Wirklichkeit, man thut wenigstens so, als thue man es. Man reckt die Schnörkel, dass sie wieder schön gerade werden, versteift die Beine der Möbel, dass sie tragfähiger erscheinen. Man wirft allerlei Firlefanz von sich und giebt sich die redlichste Mühe, einfach zu erscheinen. Man geht bei der Antike in die Schule, benutzt die Architekturteile griechischer Tempel für das Mobiliar des Hauses, weil man nirgends so Einfaches und so Würdevolles

sondern man hält sich Augen und Ohren zu, man will sich nicht durch eigene Beobachtungen von der Berechtigung solcher Ahnungen überführen lassen, man will von idealen Traumwelten träumen, in denen es keine Stürme giebt. Und man schlägt der Wirklichkeit ein Schnippchen, wo man nur irgend kann.

findet. Es ist charakteristisch, dass Marie Antoinette die Gönnerin dieser Richtung war.

Und dann kam die Revolution. Für den „Bürger“ passte natürlich nur die Römermaske. So wirkt das Kunsthandwerk der Revolutionszeit und des Empire wie eine Fortsetzung aus den Zeiten Louis XVI. Aber

dort schnitzelten Aristokratenhände, hier packten demokratische Fäuste zu, vergröberten, verbauerten den Stil. Was resigniert und graziös gewesen, wurde plumb und aufdringlich. Ohne Verständnis wurden antike Formen nachgeahmt. Und was in Frankreich gemacht wurde, wurde in Deutschland fleissig imitiert. Bis zu den Napoleonischen Kriegen lebten die Deutschen in Bezug auf ihre kunsthandwerklichen Leistungen von den Brosamen, die von dem Pariser Tische fielen.

Aber dann begann eine neue Zeit. Der Hass gegen den Korsen und dann gegen alles Französische zwang zur Selbständigkeit. Mit den schlimmsten Namen belegte man die Nachahmer welschen Geschmackes. Der Erfolg war zunächst, dass es in Deutschland überhaupt nichts mehr gab, was den Namen eines Kunsthandwerks verdient hätte. Es half auch nicht viel, dass Schinkel in Berlin sich mühte, einen griechisch - deutschen Stil, gewissermassen ein gereinigtes Empire, zu erfinden, dass Heideloff in Nürnberg auf die Zeiten deutscher Grösse, die Gotik, zurückgriff. Dieser wie jener nahmen keine Rücksicht auf das Material, auf Zweck und Stoff kunsthandwerklicher Gegenstände. Die guten Absichten schlugen nirgends Wurzel, und das Mobiliar des Hauses zeigte in Form und Technik den bedenklichsten Niedergang.



Vorhang von JACQUES DROGUE, Paris.

Das Steigen der politischen Bedürfnisse in weitesten Volkskreisen brachte dann die Anfänge frischen Lebens. Man begeisterte sich nicht nur für Turner- und Sängerfeste, man sorgte auch für gewerbliche Schulen, man schuf wieder ein Fundament handwerklicher Tüchtigkeit.

Dann kam das Jahr 1848 und — im engeren Zusammenhang damit als man gemeinhin glaubt — der erste friedliche Wettstreit der Nationen auf dem Gebiete industrieller Arbeit: die Londoner Weltausstellung im Jahre 1851.

Mit offenen Augen sahen die Deutschen auf dieser Ausstellung um sich, und sie sahen, wie weit sie hinter anderen Nationen zurückstanden, wie viel sie

verlernt hatten. Eine Zeit heisser Arbeit begann. Man suchte eifrig nach Vorbildern und — weil die wachsende allgemeine Bildung naturgemäss zu historischen Studien trieb — suchte sie hauptsächlich in der Vergangenheit. Man fühlte, dass man den Faden zerrissen hatte, der sich durch die ganze künstlerische Vergangenheit hindurchzog, und man suchte wieder anzuknüpfen. Bald band man die Bestrebungen der Gegenwart an die Leistungen der Gotik, bald an die der Renaissance, bald an die des Rokoko an. Aber jedesmal empfand man, dass man doch immer noch nicht das Rechte gefunden hatte. Man experimentierte in sklavischer Nachahmung.

Heute giebt es kluge Leute, die mit spöttischem Achselzucken von dieser Zeit reden. Die das thun, die verstehen nicht den Zusammenhang zwischen den Pflanzen und dem Boden, auf dem diese wachsen. In einem Zeitalter lebhaftesten historischen Interesses musste auch in den Möbeln wie in allem Kunsthandwerk sich dieser historische Sinn aussprechen. Vergessen wir doch nicht, dass in denselben Jahrzehnten der historische Roman über allen Romanen stand, dass es die Zeit war, in der die „Historienmaler“ hochmütig auf jede andere Art der Malerei herabsahen, in der selbst die Oper historische Allüren zeigte.

Das dauerte genau so lange, als den Deutschen die eigene Vergangenheit grösser und interessanter erschien als die Gegenwart. Als aber aus den deutschen Ländern ein deutsches Reich geworden war, da keimte langsam das Bewusstsein, dass die eigene Zeit jeder Vergangenheit gegenüber ihr Recht habe, und man fing an, an die Stelle des Kopierens der Vergangenheit ein freies Benutzen der Vergangenheit zu setzen, das Mobiliar des Einst zu aptieren für die Zwecke des Jetzt. Mehr und mehr hub ein naturwissenschaftliches Betrachten der Gebrauchsgegenstände an, man überlegte sich bei der Bestellung und bei dem Arbeiten, wie der Gegenstand beschaffen sein müsse, um ganz seinem Zwecke zu entsprechen, welche Bildungen der erforderliche Stoff zulasse, welche nicht. Und als über das Wasser herüber Stühle und Schränke kamen, die nichts von historischen Reminiscenzen an sich trugen, die nur aus den natürlichen Wurzeln des Zweckes und des Stoffes erwachsen schienen, da begann man einen Kampf gegen alles, was aussah wie ein Erinnern an vergangene Jahrhunderte, und man empfahl, um der Gegenwart gerecht zu werden, englisch, amerikanisch zu sein. Allmählich erst stieg der Gedanke auf, dass deutsches Wesen doch wohl auch in der Gegenwart seine eigene Ausdrucksweise haben müsse, wenn es gesund sei. Nicht etwa eine Formensprache, die unbeeinflusst von Fremden sei: dazu ist der Deutsche von jeher zu rezeptiv gewesen, aber doch eine besondere Prägung des künstlerischen Edelmetalls, das in der ganzen modernen Welt verarbeitet wird.

Wir stehen in der Gegenwart. Ein nervöses Arbeiten ringsum. Gewaltige Leistungen der technischen Betriebe, unerhörte Entdeckungen auf naturwissenschaftlichem Gebiete, ein Kämpfen und Ringen für alte und neue Ideale, ein Experimentieren auf allen Gebieten der Kunst, ein unendliches Wollen, ein Schwelgen in Phantasien, ein rücksichtsloses Durchleuchten alles Wirklichen, und dazwischen riesengross die sociale Frage.

Ist es da ein Wunder, wenn das Bild des bürgerlichen Heims, wenn die Formen der Möbel nicht einheitlich wirken, wenn es nicht gelingen will, den Gesamtcharakter in eine Formel zu zwingen? Muss diese Zeit nicht überallher ihre Motive nehmen? Was die Natur, was die Phantasie, was die Vergangenheit, was die Fremde als Anregung bringt, das wird willig acceptiert und verarbeitet für des eigenen Hauses Bedarf. In dem Übereifer wird hier und da über die Schnur geschlagen, wird bisweilen der eigentliche Zweck aus dem Auge gelassen, wird experimentiert, aber es ist doch Leben überall; und man lernt es, auch für die Kreise zu sorgen, die bisher vom Kunsthandwerk vergessen waren, man lernt es, auch im Anspruchslosen interessant und persönlich zu sein. Das Mobiliar, das den Stempel des künstlerischen trägt, ist nicht mehr bloss das Mobiliar der begütertsten Stände.

Da nimmt es sich denn gar seltsam aus, wenn weise Kritiker vor die modernen Leistungen treten, die einen mit den Ellen vergangener Kunstepochen, die anderen mit den Formeln ausländischer Kunstübung, und nun gewichtige Urteile über das deutsche Mobiliar der Gegenwart abgeben. Man kann es Tag für Tag hören, wie der eine stöhnt: „Gott, das ist doch keine Gotik! das erinnert wohl daran, ist ja aber völlig stillos!“ und wie der andere seufzt: „Ja, das wäre ganz schön, wenn nur nicht das thörichte Rokokoornament den englischen Charakter völlig verdürbe!“

Mich dünkt, es wäre ein Armutszeugnis, wenn unsere „Gotik“ noch „echt“ wäre, wenn unser „Englisch“ englisch wäre, ein Armutszeugnis für das Persönliche, das doch in jeder künstlerischen Bethätigung einer Nation stecken muss. Wir sollten es niemandem verargen, wenn die Freude an irgend einem Formgebilde ihn treibt, es dort anzubringen, wo es bisher noch nicht angebracht war. Man thut sich wunder etwas zu gute auf Pressfreiheit und ähnliche Freiheiten, die Errungenschaften der Neuzeit seien; dass man konsequenterweise auch der Freiheit im Aussprechen künstlerischer Gedanken das Wort reden müsste, daran denken die wenigsten.

In allen Zeiten eines „Stils“ war es eine begrenzte Volksschicht, deren Gedanken und Empfindungen dieser Stil entsprach. Jetzt steht eine Vielheit, eine Volkheit mit ihren heterogenen Bestandheiten



Tintenfass und Tabakdose von FRANÇOIS R. CARABIN, Paris.

und Bedürfnissen den Produzenten gegenüber. Einen Stil im alten Sinne kann es daher gar nicht mehr geben. Den wird es erst geben, wenn dieser Gesamtheit ein einheitliches Fühlen und Denken eingeimpft sein wird, wenn alle eine gleiche Erziehung, eine verwandte sociale Position erreicht haben werden. Ob das überhaupt möglich sein wird, das ist eine offene Frage. So viel ist jedenfalls gewiss: heute haben wir diese Vorbedingungen nicht und infolgedessen ist es Wahnsinn, einen einheitlichen Charakter des Kunsthandwerkes zu verlangen. Wer aber den künstlich züchten will, der ist wie ein Mann, der die Blüten in einem Garten abreisst, die blauen, gelben und roten, um an die Stengel lauter gleichgefärbte Papierblüten zu binden.

Es ist einmal nicht anders: alles Kunsthandwerk ist Emanation des Zeitcharakters. Erst wenn der Zeitcharakter gemodelt ist, formen die Blüten, die kunsthandwerklichen Leistungen sich entsprechend.

Mag man den Zeitcharakter für erfreulich oder für unerfreulich halten, mag man versuchen, ihm entgegenzuarbeiten oder an seiner Entwicklung zu arbeiten: über das Kunsthandwerk der Gegenwart sollte man in keinem Falle — ebenso wenig wie über das der Vergangenheit — subjektiv urteilen, sondern man sollte versuchen, es aus seiner Zeit heraus zu verstehen. Was der eigenen Zeit in ihrem tiefsten Wesen am besten entspricht, das ist gut, mag es einem gefallen oder nicht; was nicht in ihr wurzelt, das ist schlecht und mag es hundertmal der besten Leistung einer anderen Epoche nachgebildet sein.

Hat es den Anschein, als hätten wir die Möbel-



Ringe von HENRY NOCQ, Paris.



Broschen, Anhänger und Schnallen von Henry Nocq, Paris.

formen über dem Zeitcharakter vergessen? Nun, das wäre kein Unglück, wenn dafür die Richtigkeit der Behauptung an Klarheit gewonnen hätte, dass wir auf dem Gebiete des Kunsthandwerks mit subjektiven Urteilen nicht weiter kommen, sie mögen noch so geistreich formuliert sein; und dass es für das Kunsthandwerk der Gegenwart das Beste wäre, wenn man es in seiner Vielseitigkeit zu verstehen suchte, statt es mit guten Lehren dumm zu machen.



Druckverzierung, gezeichnet von Ed. Liesen, Berlin.



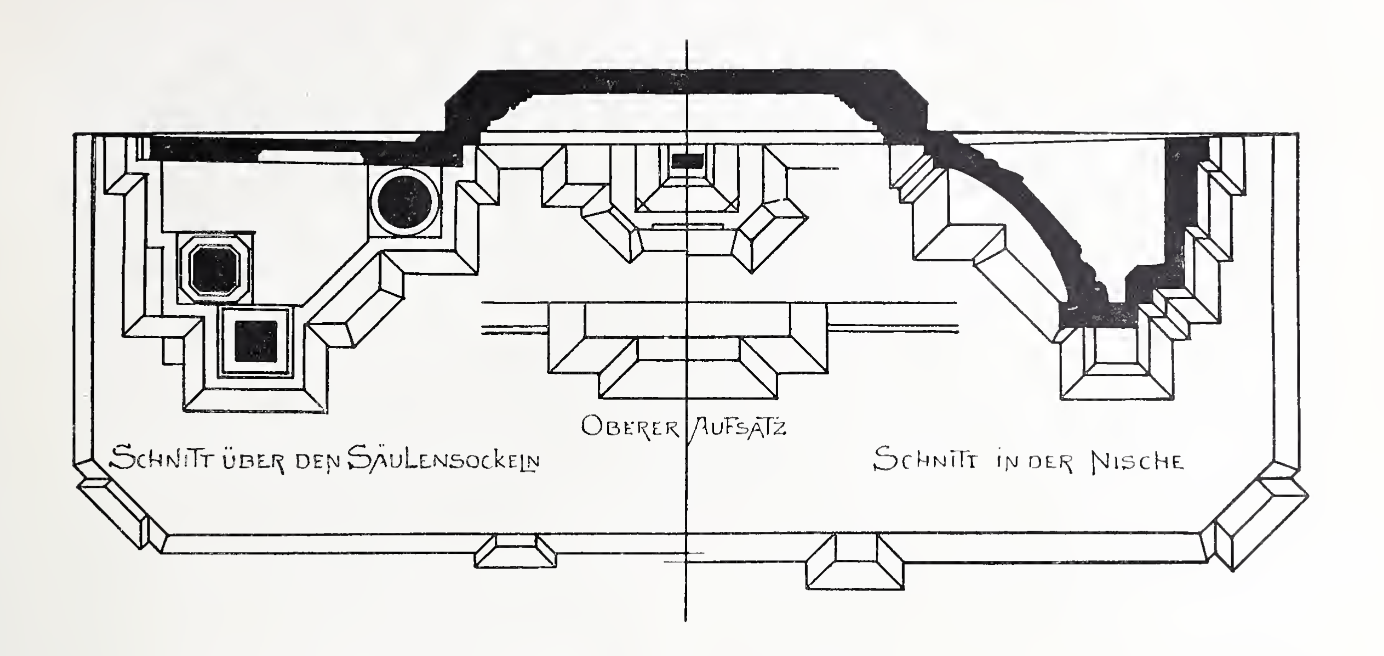


Druck v J. Wolf, Leipzig.

PRALATEN ALTAR.

im Kunstgewerbe-Museum zu Frankfurt a/M

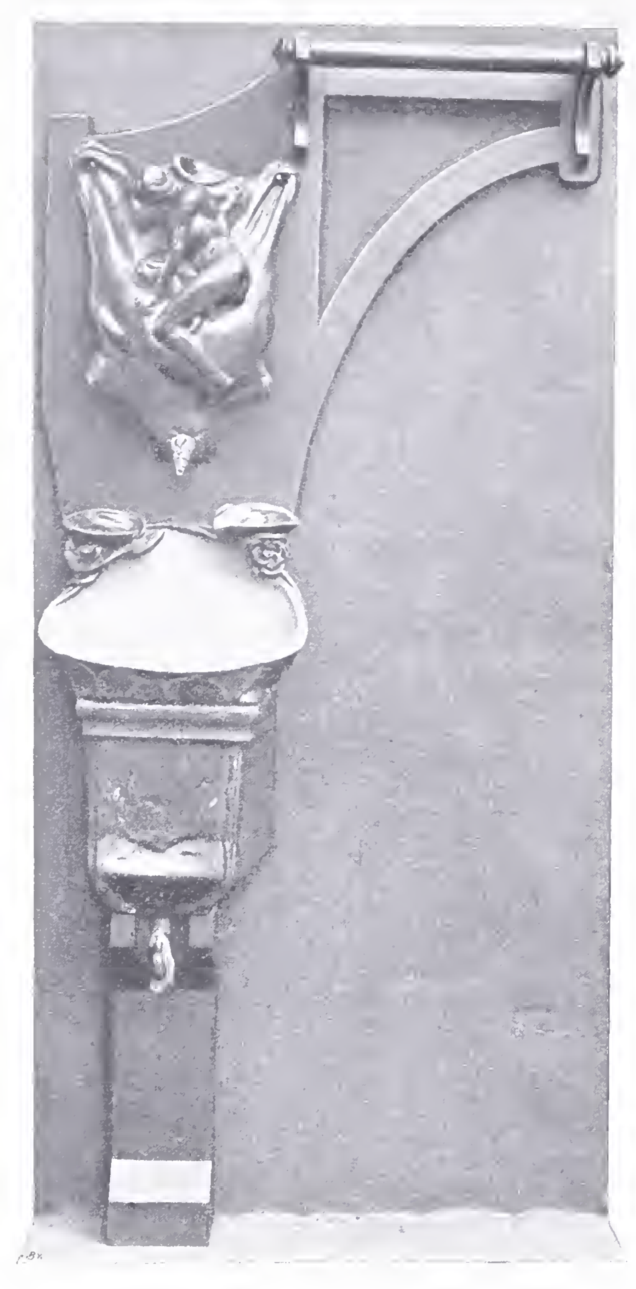
Verlag v. Seemann u. Co., Leipzig.



DER PRÄLATENALTAR IM FRANKFURTER KUNSTGEWERBEMUSEUM

DEM Frankfurter Kunstgewerbemuseum gelang es vor einigen Jahren ein Werk kirchlicher Kleinkunst zu erwerben, welches schon als hervorragendes Beispiel rheinischer Kunsttischlerei aus dem vorigen Jahrhundert das Interesse weiterer Kreise verdienen würde, wenn auch nicht die ganz ungewöhnliche Meisterschaft, welche sich in seiner Komposition ausspricht, sowie der in ihm vereinigte plastisch-figurale Schmuck ihm unter den Werken dekorativer Kleinarchitektur eine hohe Stelle anweisen würde.

Durch seine Abmessungen und die Pracht seiner Ausstattung erweist es sich als ein Hausaltar, welcher für den Gebrauch eines kunstsinnigen Kirchenfürsten angefertigt sein muss. Auf einer schrankartigen Mensa, die in einer ausziehbaren Platte den konsekrierten Stein enthielt, und ihren schlichteren Formen nach vielleicht jünger als der Oberteil sein dürfte, erhebt sich der Altar, der 1,82 m in der Höhe und 1,02 m in der Gesamtbreite misst, — Abmessungen, welche auf seine Bestimmung für eine kleine Hauskapelle oder einen zimmerartigen Raum schliessen lassen. Der architektonische Aufbau dieses Teiles ist ebenso originell wie fein durchdacht. Die Mitte nimmt eine im Halbkreis geschlossene Nische mit dem Bilde der Kreuzigung ein, vor welcher die Hauptfigur des Gekreuzigten frei als gesondertes Kruzifix sich erhebt. Diese Mittelnische ist zu beiden Seiten durch eine Gruppe von je drei unter sich verschieden gestalteten Säulen gestützt: die dem Rahmen des Kreuzigungsbildes zunächststehende Säule hat den üblichen kreisrunden Querschnitt, während die beiden anderen, nahe zusammenstehenden Säulen in ganz freier Weise kandelaberartig, mit quadratischem, bezw. achteckigem Querschnitt gestaltet sind. Die eigentümliche Stellung dieser Säulen, welche aus der Grundrissskizze ersichtlich ist, zeigt sich bei näherer Betrachtung als wohl überlegt: sie gewährt dem vor dem Altar Stehenden einen freien Einblick in die schmalen, den Hintergrund der Seitenteile einnehmenden Bildflächen, auf welchen sich links Maria, rechts Johannes in klagender Stellung dargestellt finden. Ein mit einer Plinthe versehener Sockel folgt in reichen Verkröpfungen der eigentümlichen Säulenstellung und tritt auch unter dem freistehenden Kruzifix als selbständiger, mit Eckkonsolen bereicherter Vorbau heraus. Das Ganze ruht auf einer 17 cm hohen, durch kleine Konsolen abgeteilten und mit Schubladen versehenen Unterlagsplatte. Über dem in gleicher Weise wie der Sockel verkröpften Gebälk der Säulen steigt eine glatte, oben in Volutenformen ausgeschnittene Fläche auf, in welche die eigentümlich kassettierte Nische als Abschluss des Mittelbildes einschneidet. Seitwärts von kleinen Postamenten mit frei endigenden Aufsätzen begrenzt, trägt diese Fläche drei verkröpfte Gesimsstücke, deren seitliche zwei in knieender Stellung schwebenden vollrunden Engelfiguren als Basis dienen, während das mittlere, über dem Kruzifix, das von Strahlenwolken umgebene Gottesauge aufnimmt.



Waschbecken von F. R. CARABIN, Paris.

Das Material des Altars ist rheinisches Nussbaumholz, zu dessen Dekoration die reichste und minutiöseste Marketeriearbeit in verschiedenfarbigen Hölzern, weissem und grün gefärbtem Elfenbein herangezogen ist. Leider kann unsere Tafel keine Vorstellung von der Feinheit, der eleganten Ausführung und dem wunderbar abgewogenen Farbenreiz dieser Einlagearbeit geben. Technisch steht die Ausführung auf einer Höhe, der nur ein einziges uns bekannt gewordenes Stück ähnlicher Arbeit an die Seite gesetzt werden kann. Während die Bekleidung der glatten Flächen in Furnieren eingelegt ist, geschah die Einlage auf den Säulen in der Art, dass die Rezipienten in das volle Holz eingeschnitten und mit den betreffenden farbigen Holzarten ausgelegt wurden. Diese Arbeit ist von einer so wunderbarem Exaktheit, dass auch mit der Lupe kein Fehlschnitt, kein Überfahren des Grabstichels über den Kontur hinaus zu bemerken ist. Dabei bewegt sich die Ornamentik in so miniaturartig kleinem Massstab, dass einzelne Pflanzenstengel und Ranken, sowie die Teilungsstriche in den kleinen Parkettierungen der Aufsichtsflächen Bruchteile eines Millimeters messen.

Der plastischen Schnitzerei ist ein verhältnismässig bescheidener Raum zugewiesen: sie beschränkt sich auf den Rahmen des Mittelbildes, die ausserordentlich fein und originell gezeichneten korinthisierenden Säulenkapitäle, die langgezogenen Konsolen an Sockel und Unterbau, die Voluten, Konsolen und Endigungen des oberen Abschlusses, und endlich auf die aufgelegten Ornamente der Halbkreisnische, welche mit eingelegten Ornamentstreifen abwechseln, ohne sich im Muster zu wiederholen. Alle diese in hartem Holze geschnitzten plastischen Ornamentteile sind vergoldet.

Alles figurale Bildwerk des Altars, zu welchem ausser den oben genannten Darstellungen noch sechs Einzelputten mit den Leidenswerkzeugen in den Flächen des Sockels und eine Grablegung im Sockel des Kruzifixes hinzutreten, sind in Silber ausgeführt; die letztgenannten nebst dem Hauptbilde der Kreuzigung und den Figuren von Maria und Johannes in flachem Relief getrieben, der gekreuzigte Christus, die beiden Engel und das Gottesauge vollrund gegossen. In gleicher Weise sind noch zwei kleine Vasen zu den Seiten des Kruzifixes ausgeführt. Bei der Erwerbung des Altars waren alle diese Silberteile durch Kopien in Ölmalerei auf Holz ersetzt, deren geschickte, augenscheinlich von geübter Hand ausgeführte Grisaillebehandlung sofort den Gedanken nahe legte, dass diese, der übrigen Pracht der Ausführung nicht entsprechenden Zuthaten nichts anderes sein konnten, als ein notdürftiger Ersatz für ursprünglich silberne Originale, welche vielleicht von einem späteren Besitzer veräussert worden sind. Selbst die Zeit dieser Veräusserung lässt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit aus dem nebensächlichen Umstande vermuten, dass die zuletzt erwähnten kleinen Väschen (auch diese, sowie die frei schwebenden Engel waren auf flache Brettchen wie Kulissen gemalt) unverkennbar Motive des Louis-seize-Stils zeigten, während die übrige Formengebung des Altars in ganz einheitlicher Weise sich an die Formen der deutschen Barockkunst anschliesst. Diese Beobachtung schien auch die Möglichkeit auszuschliessen, dass man es in den Grisaillemalereien mit Entwürfen zu thun habe, welche bei Anfertigung des Stückes etwa zur Probe eingesetzt, und durch irgend einen ungünstigen Umstand nicht über das Stadium der Probe hinausgekommen seien.



Wandteppich von JACQUES DROGUE, Paris.

Vielmehr hatte die Annahme viel wahrscheinliches, dass, falls die Entfernung der Silberplatten etwa zu Ende vorigen Jahrhunderts erfolgt wäre, der mit den Ersatzmalereien betraute Künstler sich zwar in den Hauptstücken streng an seine Originale gehalten, in den nebensächlichen Väschen aber den ihm in der Hand liegenden Zeitformen unbewusst kleine Konzessionen gemacht habe.

Von diesen Überlegungen, die ihrer Natur nach sich auf das Gebiet der Vermutungen beschränken mussten, ausgehend, beschloss die Museumsverwaltung, das Prachtstück kirchlicher Kunst möglichst in den Zustand zurückzuversetzen, welchen es bei seiner Entstehung aufzuweisen gehabt hat, und fand hierfür in der Ciseleur-Fachklasse der Frankfurter Kunstgewerbeschule und ihrem damaligen Leiter, Herrn Bildhauer Kowarzik, die geeigneten Kräfte. Mit grösster Sorgfalt, unter strenger Anlehnung an die vorhandenen Malereien, wurden die plastischen Schmuckteile zuerst in Wachs modelliert, eingepasst und hierauf in Silber ausgeführt. Die sorgfältige Arbeit, welche über ein Jahr in Anspruch nahm, wurde nach allgemeinem Urteil vom besten Gelingen gekrönt. Gleichzeitig wurde die Auffrischung des Holzwerks und die teilweise Ergänzung der geschnitzten Teile einem sehr tüchtigen Schreiner übertragen, so dass der Altar jetzt wohl in der Erscheinung, in welcher er in der Hauskapelle seines ersten Besitzers gestanden hat, das Frankfurter Museum schmückt.

Über die Geschichte dieses hochinteressanten Stückes ist man beim gänzlichen Fehlen aller Dokumente lediglich auf die Kritik der Kunstformen angewiesen. Dem Unterzeichneten ist trotz emsigen Forschens nur ein einziges Stück bekannt geworden, dessen Marketerieschmuck in Zeichnung, Massstab und Farbe völlig mit dem des Altars übereinstimmt. Dies ist der Unterteil eines Schreibschrankes, der sich in der Sammlung des Schlosses Rheinstein im Besitz des Prinzen Georg von Preussen befindet, über dessen Herkunft und Erwerbung aber die Inventare leider keine Auskunft geben. Dafür trägt dieser Schrank aber ein wichtiges Herkunftsdokument auf seiner schrägen Schreibplatte: es ist das Allianzwappen des gräflichen Hauses Eltz und des Kurfürstentums Mainz. Hiermit ist dieser Schreibschrank ziemlich sicher zu datieren als für den Kurfürsten und Erzbischof Philipp Karl zu Eltz angefertigt. Dieser bestieg den erzbischöflichen Stuhl von Mainz 1732 und regierte bis 1743.[1]) Vorher war er bereits Mitglied des Domkapitels und bekleidete die Dignität eines Domkantors. Von seinem hohen Kunstsinn zeugen noch die von ihm in Mainz ausgeführten Bauten, u. a. das Zeughaus, welches 1738 bis 1740 durch den hervorragenden Baukünstler und Festungsingenieur General Welsch erbaut wurde.

In der Sammlung des Herrn Buchner in Bamberg, welche 1889 in Berlin zur Versteigerung kam, befand

---

1) Diese Notizen verdanke ich der Güte des Herrn Prälaten Dr. Fr. Schneider zu Mainz.

auf ihren Zweck, den Bremischen Gewerbetreibenden Unterstützung zu bieten, durch mustergültige Eigenschaften an Handwerkserzeugnissen hinsichtlich der Farbe, Form und Technik, durch 199 Nummern vermehrt. Die Vermehrung der Vorbildersammlung erstreckte sich vorwiegend auf den am meisten benutzten graphischen Teil. Durch das Zeichenbureau wurden in Erledigung von Aufträgen 75 Blatt Zeichnungen angefertigt. Mit dem Berichtsjahre hat die Anstalt das 25. Jahr ihres Bestehens zurückgelegt. -u-

HANNOVER. Dem *Bericht über die Verwaltung des Kestner-Museums über die Zeit vom 1. Juli 1888 bis 1. Januar 1898* entnehmen wir folgendes: Die Thätigkeit der Verwaltung war in den ersten Jahren im wesentlichen auf die wissenschaftliche Erwerbung des ererbten Schatzes gerichtet. Das Sammeln wurde mit bescheidenen Mitteln begonnen und konnte, da diese Mittel durch die lokalen Zufallsangebote meist erschöpft wurden, kein systematisches sein. Erst als die städtischen Kollegien einen Anschaffungsfonds von 20000 M. beschlossen, wurde es möglich, die Sammlung in dürftig oder gar nicht vertretenen Abteilungen auszubauen. Gepflegt wurden durchaus nur Kleinkunst und Kunstgewerbe, doch hat die Verwaltung keine Fachsammlungen geschaffen, sondern in erster Linie die künstlerische Bildung des Publikums fördern wollen. Dieser Gesichtspunkt ist auch für die Aufstellung massgebend geblieben, sie möchte das Gesamtbild jeder einzelnen Kunstepoche, möglichst in einem Saale, künstlerisch geschlossen zur Anschauung bringen. Freilich gehören hierzu ganz andere Räume, als das heutige Kestner-Museum sie bietet. Schon die richtige Nutzbarmachung und Fortentwicklung der vorhandenen Sammlungen fordert gebieterisch eine Erweiterung oder einen Neubau des Hauses. Für die Kupferstichsammlung (etwa 80000 Blatt) mit den zugehörigen alten Drucken, Handschriften und Autographen und der Bibliothek und Photographiensammlung ist gerade das Vierfache des jetzigen Raumes nötig. In anderen Abteilungen steht es nicht besser; bei jeder grösseren Neuerwerbung entsteht Not. Ausser den jährlichen Ankäufen wird aber später die Heinr. Stamme'sche Sammlung und das in der Gründung begriffene „Museum stadtgeschichtlicher Altertümer“ hinzukommen. Ebenso wären in einem neuen Kestner-Mussum auch die kommenden Bedürfnisse der Sammlung des Kunstgewerbevereins im Leibnizhause, dessen Erweiterungsbau immer die Feuergefährlichkeit entgegensteht, im voraus zu berücksichtigen. -u-

NEISSE. Dem *ersten Bericht des Neisser Kunst- und Altertumsvereins 1897* entnehmen wir folgendes: Seit langer Zeit haben Sammler und Händler viele wertvolle Neisser Kunstschätze angekauft und in alle Winde zerstreut, weil sich in Neisse selbst kein Raum befand, wo die ehrwürdigen Andenken und Erinnerungen an eine ruhmvolle und hochinteressante Vergangenheit gesammelt wurden. Um zu retten, was noch zu retten war, bildete sich am 5. Juli 1897 der Neisser Kunst- und Altertumsverein. Der Magistrat überwies dem Verein einige Räumlichkeiten in der alten Kommandantur und als Grundstock einen Schrank, der Gläser, Zinn- und Silbergeschirr enthielt. Dann aber gingen auch von anderen Seiten so viele Gegenstände ein, dass das Inventar nach kaum sechsmonatlichem Bestehen des Vereins bereits 708 Nummern aufwies, darunter besonders Zinngeschirre und Willkommen verschiedener Innungen. Geöffnet war die Sammlung bisher Sonntags von 11—12½ Uhr, der Besuch war ein sehr erfreulicher, es wird beabsichtigt, dieselbe auch an einzelnen Wochentagen den Gewerbetreibenden zugänglich zu machen. Dem Bericht sind grössere und kleinere Mitteilungen aus der Neisser Geschichte und Kulturgeschichte und eine Stadtansicht vom Jahre 1596 beigefügt. -u-



KASSEL. Nach dem *Jahresbericht der Gewerblichen Zeichen- und Kunstgewerbeschule für das Schuljahr 1897/98* wurde die Anstalt von 328 Abend- und Sonntagschülern im Sommer- und 470 im Winterhalbjahr von 145 Tagesschülern im Sommer- und von 204 im Winterhalbjahr besucht. Auf Grund hervorragender Leistungen wurden fünf Schüler zum sogenannten Künstlerexamen, d. h. zur erleichterten Prüfung für Einjährig-Freiwillige zugelassen. Die Prüfung für das Zeichenlehreramt bestanden sechs Bewerber und fünf Bewerberinnen. Schon im Jahresbericht 1895/96 ist auf die durch die Errichtung der Kgl. Baugewerkschule bedingten baulichen Veränderungen hingewiesen worden. Diese Änderungen wurden zum Teil während des Spätsommers 1897 ausgeführt. Eine für die Stellung der Anstalt bedeutungsvolle Massregel bedeutet der Ministerialerlass vom 27. Januar 1898, nach welchem die Kunstgewerbeschulen in die Reihe der Hochschulen gestellt werden. -u-



KREFELD. Im *Kaiser Wilhelm-Museum* findet zur Zeit eine „*Ausstellung künstlerischer Möbel und Geräte*“ statt, die sowohl von französischen Möbelkünstlern (Majorelle, Plumet, Sauvage, Selmersheim u. a.) als auch von deutschen zahlreich beschickt ist. Unter den Arbeiten der letzteren verdient ein Mobiliar für ein Speisezimmer, nach Entwürfen von H. E. von Berlepsch von J. Buyten & Söhne, Düsseldorf, ausgeführt, besondere Erwähnung. Von den übrigen Münchenern sind vertreten E. Berner, H. Obrist, B. Pankok, A. Petrasch, K. Riemerschmid, F. Ringer. O. Eckmann sandte Tapeten, Beleuchtungskörper, Mosaikverglasungen und Teppiche, Walter Leistikow hat zum ersten Mal mit Glück versucht, Scherrebeker Gobelins für Möbelzwecke zu verwenden. Die Beteiligung der Düsseldorfer Künstler beschränkt sich auf Prof. G. Oeder, welcher ein treffliches kleines Sammlermöbel ausgestellt hat, und Willy von Beckerath, der Mosaikverglasungen und Gobelinbezüge sandte.

PARIS. *Die angewandte Kunst im Pariser Salon.* Seit der Salon des Marsfeldes seine Räume dem Kunsthandwerk geöffnet hat, sind nach und nach eine Reihe von namhaften Pariser Künstlern von der sogenannten „hohen“ Kunst abgefallen, um sich dem Kunstgewerbe zuzuwenden; mit anderen Worten: sie haben die Herstellung von Bildern und Statuen, deren einzige Daseinsberechtigung in der Existenz jener unter dem Namen „Museum“ bekannten Totenkammern der Kunst zu finden ist, aufgegeben, um hinfort nicht mehr für die Ausstellungen und für die Gemäldegalerien, sondern für

die Wohnstube zu arbeiten. An die Stelle der Kunst um ihrer selbst willen ist die angewandte Kunst getreten, und das beau utile droht, das beau inutile aus seiner herrschenden Stellung zu verdrängen. Durch die Erschliessung der japanischen Kunstwelt erhielt dieses Streben einen gewaltigen Anstoss, und kaum hatte die Société nationale des beaux-arts das Kunsthandwerk als ebenbürtig mit Malerei und Skulptur anerkannt, als auch die ältere Société des artistes français, besser bekannt unter dem Namen Salon des Champs-Élisées, dem gegebenen guten Beispiele folgte und eine Abteilung für angewandte Kunst einrichtete. In diesem Jahre giebt es nur einen einzigen Salon in Paris: um für die kommende Weltausstellung Platz zu gewinnen, mussten sowohl der Industriepalast, bisher die Heimat des Salons der elyseischen Felder, als auch der zu den Ausstellungen der Société nationale benutzte Palast am Marsfelde abgerissen werden, und da in Paris andere Gebäude nicht zur Verfügung standen, sahen sich die beiden Gesellschaften gezwungen, das Anerbieten der Regierung anzunehmen und gemeinschaftlich in der grossen Maschinenhalle am Marsfelde auszustellen. Eine jede Gesellschaft hatte natürlich ihre eigene Jury, und die Gemeinschaftlichkeit geht auch nur so weit, dass ein Dach beide Ausstellungen deckt und dass nur ein Eintrittsgeld gezahlt wird. Im übrigen sind die beiden Salons streng geschieden, und zwar hat man höchst zweckmässig einen langen Restaurationsraum als neutrales Gebiet zwischen die feindlichen Heerscharen eingeschoben. Im Vorübergehen sei noch bemerkt, dass die ganze Grässlichkeit unseres Kunstausstellungswesens noch niemals mit so niederschmetternder Wucht dem Besucher offenbar geworden ist wie im diesjährigen Pariser Salon, wo über 8000 Werke vor seinen armen Augen einen beängstigenden Sankt Veitstanz aufführen. Davon kommen auf die „angewandte Kunst“ in beiden Salons zusammen etwa 500 Nummern, doch handelt es sich in den meisten Fällen ganz einfach um skulpturelle Kleinkunst, um Statuetten, Porträtreliefs und andere Salonschmuckwerke, die man zwar häufig für beau, aber durchaus nicht für utile erklären kann. Den wenigsten Künstlern, die in dieser Abteilung des Salons ausstellen, scheint überhaupt klar zu sein, was von dem modernen Kunsthandwerk erwartet wird. Dass wir von ihnen zwar schönen aber zugleich auch nützlichen Hausrat erwarten, kommt ihnen nicht in den Sinn. Als schlagendes Beispiel dieser Verkennung der Ziele des Kunsthandwerkes sei angeführt, dass nicht weniger als sechs Künstler Handwaschbecken ausgestellt haben, wovon die Hälfte nur zum Ansehen, aber nicht zum Benutzen dient. Man sollte denken, wenn jemand ein Waschbecken anfertigt, so beabsichtige er, ein nützliches Gerät und nicht einen zwecklosen Wandschmuck zu liefern. Dies ist aber eine falsche Annahme, denn drei von den sechs ausgestellten Waschbecken haben weder Öffnungen zum Eingiessen und Hähne zum Abziehen des reinen Wassers im oberen Behälter, noch ist das untere Becken zum Ablassen des schmutzigen Wassers mit einer Öffnung versehen. Die betreffenden Künstler haben also ihre Waschbecken gewissermassen als Schaubrote aufgefasst, welche betrachtet und bewundert, nicht aber benutzt werden sollen. Ein ähnlicher Vorwurf lässt sich gegen die vielen Leuchter und Schmucksachen erheben, die sich durchaus nicht für den Gebrauch eignen. *René Lalique* hat z. B. ganz reizende Haarpfeile ausgestellt, die sich wohl keine Dame in ihr eigenes Haar stecken wird, denn die Spitzen und Ecken der den Nadelkopf bildenden Blumen und Blätter würden beim Herausziehen die Frisur gründlich zerzausen und ein Büschel Haare mitnehmen. Haben also die meisten Aussteller überhaupt von vornherein auf die Anwendbarkeit ihrer Arbeiten verzichtet, so sind andere trotz ihres guten Willens nicht an das Ziel gelangt: die glückliche Verbindung gefälligen Aussehens mit praktischer Verwendbarkeit ist nur wenigen gelungen. Die soeben erwähnten Schmucksachen Laliqué's üben eine grosse Anziehungskraft auf das Publikum in der Ausstellung aus, und wenn dies auch zum grossen Teile daher kommen mag, dass alle die ausgestellten Kleinodien an Damen der vornehmsten Kreise verkauft und die Namen der Eigentümerinnen auf zierlichen Kärtchen zu lesen sind, so ist doch auch nicht zu leugnen, dass Laliqué ein mit Geschmack und ausserordentlichem Farbensinn begabter Künstler ist. Die meisten seiner Arbeiten aber sind für den Glaskasten und nicht für den Gebrauch geschaffen, und über diesen grossen Fehler hilft die künstlerische Ausstattung nicht hinweg. In ausserordentlich geschickter Weise hat der Goldschmied *Henry Nocq* nicht nur diese Hauptklippe vermieden, sondern er ist auch nicht in den an Laliqué's Arbeiten zu rügenden Fehler des gesucht Originellen und Neuen verfallen, ohne dass er deshalb alte und banale Formen wiederholte. Seine Ringe, Broschen, Medaillons u. s. w. zeichnen sich ohne Ausnahme durch feinen Geschmack aus; sie sind einfach und vornehm; ihre Formen sind neu, ohne bizarr zu sein, und vor allen Dingen handelt es sich hier um Gegenstände, die für den Gebrauch bestimmt sind und ihrer Bestimmung durchaus entsprechen. In bescheidenerem Masse lässt sich dasselbe von den Busennadeln und Schnallen sagen, welche *René Foy* ausgestellt hat. Henry Nocq hat ausser den erwähnten Schmucksachen ein äusserst geschmackvolles Salzfass aus Silber und mehrere Tintenfässer und andere Gegenstände aus Steingut gesandt. Dieser Zweig des Kunstgewerbes ist wie alljährlich auch heuer wieder sehr gut beschickt. Neben den bekannten Kunsttöpfern *Bigot, Clément Massier* und *Delaherche,* deren Erzeugnisse sich wenig von dem auf früheren Ausstellungen Gebotenen unterscheiden, verdienen besonders genannt zu werden *Carabin* und *Zombo.* Der erstere beschränkt sich in diesem Jahre auf keramische und Bronze-Arbeiten, während er sonst ausser diesen kleineren Werken stets ein grösseres Stück Hausrat, einen Tisch, einen Sessel u. s. w. zu zeigen pflegte. Für diesen Ausfall entschädigt uns sein Waschbecken aus harmonisch in Grün, Rot und Braun abgetönter Fayence. Den oberen Behälter bildet ein Weinschlauch, welchen ein nacktes Mädchen eben abwäscht; das untere eigentliche Waschbecken hat Muschelform, zwei Lotusblätter dienen zur Aufnahme von Seife u. s. w. und daran schliesst sich ganz unten noch ein Behälter, der für das aus dem Waschbecken kommende schmutzige Wasser bestimmt ist. Dieses ungemein hübsche und geschmackvolle Stück dient also nicht nur zur Ausschmückung des Zimmers, sondern es hat einen praktischen Zweck, und der Künstler hat die kleinsten Nebensächlichkeiten berücksichtigt, um sein Werk so brauchbar wie möglich zu machen. Sogar die Rolle für das Handtuch ist an dem den Apparat haltenden Holzgerüst nicht vergessen. Von demselben Künstler sind zwei kleinere Steingutsachen da, ein Tintenfass und ein Tabakbehälter, beide ebenso reizend in Form und Farbe wie praktisch für den Gebrauch. Nur als dekorative Gegenstände dienen die Bronzestatuetten und die Loie Fuller Carabin's, welche letztere uns zu den im gleichen Farbenfeuer erstrahlenden Töpfen Zumbo's führt. Zumbo ist ein an der französischen Riviera hausender italienischer Töpfer, der bisher an Ausstellungen nicht dachte. Da kam er im letzten Winter mit Carabin zusammen; diesem gefielen die mit irisierendem Metallglanz überzogenen Arbeiten des Italieners. Die beiden vereinigten sich auf kurze Zeit zu gemeinsamem Schaffen, wobei Carabin

auf ihren Zweck, den Bremischen Gewerbetreibenden Unterstützung zu bieten, durch mustergültige Eigenschaften an Handwerkserzeugnissen hinsichtlich der Farbe, Form und Technik, durch 199 Nummern vermehrt. Die Vermehrung der Vorbildersammlung erstreckte sich vorwiegend auf den am meisten benutzten graphischen Teil. Durch das Zeichenbureau wurden in Erledigung von Aufträgen 75 Blatt Zeichnungen angefertigt. Mit dem Berichtsjahre hat die Anstalt das 25. Jahr ihres Bestehens zurückgelegt. -u-

HANNOVER. Dem *Bericht über die Verwaltung des Kestner-Museums über die Zeit vom 1. Juli 1888 bis 1. Januar 1898* entnehmen wir folgendes: Die Thätigkeit der Verwaltung war in den ersten Jahren im wesentlichen auf die wissenschaftliche Erwerbung des ererbten Schatzes gerichtet. Das Sammeln wurde mit bescheidenen Mitteln begonnen und konnte, da diese Mittel durch die lokalen Zufallsangebote meist erschöpft wurden, kein systematisches sein. Erst als die städtischen Kollegien einen Anschaffungsfonds von 20000 M. beschlossen, wurde es möglich, die Sammlung in dürftig oder gar nicht vertretenen Abteilungen auszubauen. Gepflegt wurden durchaus nur Kleinkunst und Kunstgewerbe, doch hat die Verwaltung keine Fachsammlungen geschaffen, sondern in erster Linie die künstlerische Bildung des Publikums fördern wollen. Dieser Gesichtspunkt ist auch für die Aufstellung massgebend geblieben, sie möchte das Gesamtbild jeder einzelnen Kunstepoche, möglichst in einem Saale, künstlerisch geschlossen zur Anschauung bringen. Freilich gehören hierzu ganz andere Räume, als das heutige Kestner-Museum sie bietet. Schon die richtige Nutzbarmachung und Fortentwicklung der vorhandenen Sammlungen fordert gebieterisch eine Erweiterung oder einen Neubau des Hauses. Für die Kupferstichsammlung (etwa 80000 Blatt) mit den zugehörigen alten Drucken, Handschriften und Autographen und der Bibliothek und Photographiensammlung ist gerade das Vierfache des jetzigen Raumes nötig. In anderen Abteilungen steht es nicht besser; bei jeder grösseren Neuerwerbung entsteht Not. Ausser den jährlichen Ankäufen wird aber später die Heinr. Stamme'sche Sammlung und das in der Gründung begriffene „Museum stadtgeschichtlicher Altertümer“ hinzukommen. Ebenso wären in einem neuen Kestner-Mussum auch die kommenden Bedürfnisse der Sammlung des Kunstgewerbevereins im Leibnizhause, dessen Erweiterungsbau immer die Feuergefährlichkeit entgegensteht, im voraus zu berücksichtigen. -u-

NEISSE. Dem *ersten Bericht des Neisser Kunst- und Altertumsvereins 1897* entnehmen wir folgendes: Seit langer Zeit haben Sammler und Händler viele wertvolle Neisser Kunstschätze angekauft und in alle Winde zerstreut, weil sich in Neisse selbst kein Raum befand, wo die ehrwürdigen Andenken und Erinnerungen an eine ruhmvolle und hochinteressante Vergangenheit gesammelt wurden. Um zu retten, was noch zu retten war, bildete sich am 5. Juli 1897 der Neisser Kunst- und Altertumsverein. Der Magistrat überwies dem Verein einige Räumlichkeiten in der alten Kommandantur und als Grundstock einen Schrank, der Gläser, Zinn- und Silbergeschirr enthielt. Dann aber gingen auch von anderen Seiten so viele Gegenstände ein, dass das Inventar nach kaum sechsmonatlichem Bestehen des Vereins bereits 708 Nummern aufwies, darunter besonders Zinngeschirre und Willkommen verschiedener Innungen. Geöffnet war die Sammlung bisher Sonntags von 11—12½ Uhr, der Besuch war ein sehr erfreulicher, es wird beabsichtigt, dieselbe auch an einzelnen Wochentagen den Gewerbetreibenden zugänglich zu machen. Dem Bericht sind grössere und kleinere Mitteilungen aus der Neisser Geschichte und Kulturgeschichte und eine Stadtansicht vom Jahre 1596 beigefügt. -u-



KASSEL. Nach dem *Jahresbericht der Gewerblichen Zeichen- und Kunstgewerbeschule für das Schuljahr 1897/98* wurde die Anstalt von 328 Abend- und Sonntagschülern im Sommer- und 470 im Winterhalbjahr von 145 Tagesschülern im Sommer- und von 204 im Winterhalbjahr besucht. Auf Grund hervorragender Leistungen wurden fünf Schüler zum sogenannten Künstlerexamen, d. h. zur erleichterten Prüfung für Einjährig-Freiwillige zugelassen. Die Prüfung für das Zeichenlehreramt bestanden sechs Bewerber und fünf Bewerberinnen. Schon im Jahresbericht 1895/96 ist auf die durch die Errichtung der Kgl. Baugewerkschule bedingten baulichen Veränderungen hingewiesen worden. Diese Änderungen wurden zum Teil während des Spätsommers 1897 ausgeführt. Eine für die Stellung der Anstalt bedeutungsvolle Massregel bedeutet der Ministerialerlass vom 27. Januar 1898, nach welchem die Kunstgewerbeschulen in die Reihe der Hochschulen gestellt werden. -u-



KREFELD. Im *Kaiser Wilhelm-Museum* findet zur Zeit eine *„Ausstellung künstlerischer Möbel und Geräte“* statt, die sowohl von französischen Möbelkünstlern (Majorelle, Plumet, Sauvage, Selmersheim u. a.) als auch von deutschen zahlreich beschickt ist. Unter den Arbeiten der letzteren verdient ein Mobiliar für ein Speisezimmer, nach Entwürfen von H. E. von Berlepsch von J. Buyten & Söhne, Düsseldorf, ausgeführt, besondere Erwähnung. Von den übrigen Münchenern sind vertreten E. Berner, H. Obrist, B. Pankok, A. Petrasch, K. Riemerschmid, F. Ringer. O. Eckmann sandte Tapeten, Beleuchtungskörper, Mosaikverglasungen und Teppiche, Walter Leistikow hat zum ersten Mal mit Glück versucht, Scherrebeker Gobelins für Möbelzwecke zu verwenden. Die Beteiligung der Düsseldorfer Künstler beschränkt sich auf Prof. G. Oeder, welcher ein treffliches kleines Sammlermöbel ausgestellt hat, und Willy von Beckerath, der Mosaikverglasungen und Gobelinbezüge sandte.

PARIS. *Die angewandte Kunst im Pariser Salon.* Seit der Salon des Marsfeldes seine Räume dem Kunsthandwerk geöffnet hat, sind nach und nach eine Reihe von namhaften Pariser Künstlern von der sogenannten „hohen“ Kunst abgefallen, um sich dem Kunstgewerbe zuzuwenden; mit anderen Worten: sie haben die Herstellung von Bildern und Statuen, deren einzige Daseinsberechtigung in der Existenz jener unter dem Namen „Museum“ bekannten Totenkammern der Kunst zu finden ist, aufgegeben, um hinfort nicht mehr für die Ausstellungen und für die Gemäldegalerien, sondern für

die Wohnstube zu arbeiten. An die Stelle der Kunst um ihrer selbst willen ist die angewandte Kunst getreten, und das beau utile droht, das beau inutile aus seiner herrschenden Stellung zu verdrängen. Durch die Erschliessung der japanischen Kunstwelt erhielt dieses Streben einen gewaltigen Anstoss, und kaum hatte die Société nationale des beaux-arts das Kunsthandwerk als ebenbürtig mit Malerei und Skulptur anerkannt, als auch die ältere Société des artistes français, besser bekannt unter dem Namen Salon des Champs-Élisées, dem gegebenen guten Beispiele folgte und eine Abteilung für angewandte Kunst einrichtete. In diesem Jahre giebt es nur einen einzigen Salon in Paris: um für die kommende Weltausstellung Platz zu gewinnen, mussten sowohl der Industriepalast, bisher die Heimat des Salons der elyseischen Felder, als auch der zu den Ausstellungen der Société nationale benutzte Palast am Marsfelde abgerissen werden, und da in Paris andere Gebäude nicht zur Verfügung standen, sahen sich die beiden Gesellschaften gezwungen, das Anerbieten der Regierung anzunehmen und gemeinschaftlich in der grossen Maschinenhalle am Marsfelde auszustellen. Eine jede Gesellschaft hatte natürlich ihre eigene Jury, und die Gemeinschaftlichkeit geht auch nur so weit, dass ein Dach beide Ausstellungen deckt und dass nur ein Eintrittsgeld gezahlt wird. Im übrigen sind die beiden Salons streng geschieden, und zwar hat man höchst zweckmässig einen langen Restaurationsraum als neutrales Gebiet zwischen die feindlichen Heerscharen eingeschoben. Im Vorübergehen sei noch bemerkt, dass die ganze Grässlichkeit unseres Kunstausstellungswesens noch niemals mit so niederschmetternder Wucht dem Besucher offenbar geworden ist wie im diesjährigen Pariser Salon, wo über 8000 Werke vor seinen armen Augen einen beängstigenden Sankt Veitstanz aufführen. Davon kommen auf die „angewandte Kunst“ in beiden Salons zusammen etwa 500 Nummern, doch handelt es sich in den meisten Fällen ganz einfach um skulpturelle Kleinkunst, um Statuetten, Porträtreliefs und andere Salonschmuckwerke, die man zwar häufig für beau, aber durchaus nicht für utile erklären kann. Den wenigsten Künstlern, die in dieser Abteilung des Salons ausstellen, scheint überhaupt klar zu sein, was von dem modernen Kunsthandwerk erwartet wird. Dass wir von ihnen zwar schönen aber zugleich auch nützlichen Hausrat erwarten, kommt ihnen nicht in den Sinn. Als schlagendes Beispiel dieser Verkennung der Ziele des Kunsthandwerkes sei angeführt, dass nicht weniger als sechs Künstler Handwaschbecken ausgestellt haben, wovon die Hälfte nur zum Ansehen, aber nicht zum Benutzen dient. Man sollte denken, wenn jemand ein Waschbecken anfertigt, so beabsichtige er, ein nützliches Gerät und nicht einen zwecklosen Wandschmuck zu liefern. Dies ist aber eine falsche Annahme, denn drei von den sechs ausgestellten Waschbecken haben weder Öffnungen zum Eingiessen und Hähne zum Abziehen des reinen Wassers im oberen Behälter, noch ist das untere Becken zum Ablassen des schmutzigen Wassers mit einer Öffnung versehen. Die betreffenden Künstler haben also ihre Waschbecken gewissermassen als Schaubrote aufgefasst, welche betrachtet und bewundert, nicht aber benutzt werden sollen. Ein ähnlicher Vorwurf lässt sich gegen die vielen Leuchter und Schmucksachen erheben, die sich durchaus nicht für den Gebrauch eignen. *René Lalique* hat z. B. ganz reizende Haarpfeile ausgestellt, die sich wohl keine Dame in ihr eigenes Haar stecken wird, denn die Spitzen und Ecken der den Nadelkopf bildenden Blumen und Blätter würden beim Herausziehen die Frisur gründlich zerzausen und ein Büschel Haare mitnehmen. Haben also die meisten Aussteller überhaupt von vornherein auf die Anwendbarkeit ihrer Arbeiten verzichtet, so sind andere trotz ihres guten Willens nicht an das Ziel gelangt: die glückliche Verbindung gefälligen Aussehens mit praktischer Verwendbarkeit ist nur wenigen gelungen. Die soeben erwähnten Schmucksachen Lalique's üben eine grosse Anziehungskraft auf das Publikum in der Ausstellung aus, und wenn dies auch zum grossen Teile daher kommen mag, dass alle die ausgestellten Kleinodien an Damen der vornehmsten Kreise verkauft und die Namen der Eigentümerinnen auf zierlichen Kärtchen zu lesen sind, so ist doch auch nicht zu leugnen, dass Lalique ein mit Geschmack und ausserordentlichem Farbensinn begabter Künstler ist. Die meisten seiner Arbeiten aber sind für den Glaskasten und nicht für den Gebrauch geschaffen, und über diesen grossen Fehler hilft die künstlerische Ausstattung nicht hinweg. In ausserordentlich geschickter Weise hat der Goldschmied *Henry Nocq* nicht nur diese Hauptklippe vermieden, sondern er ist auch nicht in den an Lalique's Arbeiten zu rügenden Fehler des gesucht Originellen und Neuen verfallen, ohne dass er deshalb alte und banale Formen wiederholte. Seine Ringe, Broschen, Medaillons u. s. w. zeichnen sich ohne Ausnahme durch feinen Geschmack aus; sie sind einfach und vornehm; ihre Formen sind neu, ohne bizarr zu sein, und vor allen Dingen handelt es sich hier um Gegenstände, die für den Gebrauch bestimmt sind und ihrer Bestimmung durchaus entsprechen. In bescheidenerem Masse lässt sich dasselbe von den Busennadeln und Schnallen sagen, welche *René Foy* ausgestellt hat. Henry Nocq hat ausser den erwähnten Schmucksachen ein äusserst geschmackvolles Salzfass aus Silber und mehrere Tintenfässer und andere Gegenstände aus Steingut gesandt. Dieser Zweig des Kunstgewerbes ist wie alljährlich auch heuer wieder sehr gut beschickt. Neben den bekannten Kunsttöpfern *Bigot, Clément Massier* und *Delaherche,* deren Erzeugnisse sich wenig von dem auf früheren Ausstellungen Gebotenen unterscheiden, verdienen besonders genannt zu werden *Carabin* und *Zombo*. Der erstere beschränkt sich in diesem Jahre auf keramische und Bronze-Arbeiten, während er sonst ausser diesen kleineren Werken stets ein grösseres Stück Hausrat, einen Tisch, einen Sessel u. s. w. zu zeigen pflegte. Für diesen Ausfall entschädigt uns sein Waschbecken aus harmonisch in Grün, Rot und Braun abgetönter Fayence. Den oberen Behälter bildet ein Weinschlauch, welchen ein nacktes Mädchen eben abwäscht; das untere eigentliche Waschbecken hat Muschelform, zwei Lotusblätter dienen zur Aufnahme von Seife u. s. w. und daran schliesst sich ganz unten noch ein Behälter, der für das aus dem Waschbecken kommende schmutzige Wasser bestimmt ist. Dieses ungemein hübsche und geschmackvolle Stück dient also nicht nur zur Ausschmückung des Zimmers, sondern es hat einen praktischen Zweck, und der Künstler hat die kleinsten Nebensächlichkeiten berücksichtigt, um sein Werk so brauchbar wie möglich zu machen. Sogar die Rolle für das Handtuch ist an dem den Apparat haltenden Holzgerüst nicht vergessen. Von demselben Künstler sind zwei kleinere Steingutsachen da, ein Tintenfass und ein Tabakbehälter, beide ebenso reizend in Form und Farbe wie praktisch für den Gebrauch. Nur als dekorative Gegenstände dienen die Bronzestatuetten und die Loie Fuller Carabin's, welche letztere uns zu den im gleichen Farbenfeuer erstrahlenden Töpfen Zumbo's führt. Zumbo ist ein an der französischen Riviera hausender italienischer Töpfer, der bisher an Ausstellungen nicht dachte. Da kam er im letzten Winter mit Carabin zusammen; diesem gefielen die mit irisierendem Metallglanz überzogenen Arbeiten des Italieners. Die beiden vereinigten sich auf kurze Zeit zu gemeinsamem Schaffen, wobei Carabin

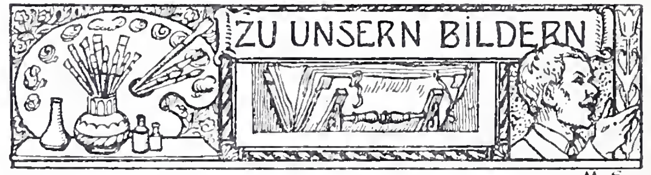
modellierte und die gewünschte Färbung angab, die dann von Zumbo ausgeführt wurde. Die so entstandenen Töpfe zeichnen sich durch neue anmutige Formen und höchst interessante Farbengebung aus und bringen neues Leben in diesen von Clément Massier seit geraumer Zeit ausgeübten Zweig der Keramik. *Gallé* hat auch dieses Jahr wieder eine Anzahl Gläser gesandt, wobei Blumen und Blätter in Form und Farbe mit ebenso grossem künstlerischen Geschmack wie technischem Geschick benutzt sind. Der Amerikaner *Tiffany* bringt nichts neues, behauptet sich aber auf der alten Höhe mit seinen metallglänzenden Glasgefässen, und *Galland* ist mit einer Sammlung von zum Teil ganz vorzüglichen emaillierten Glasplatten vertreten. Ganz vortreffliche Lederarbeiten als Einbanddecken, Schrankfüllungen etc. haben *Prouvé*, *Martin* und einige andere geschickt. Den Papiertapeten, sowie der Behängung der Wände mit Bildern erklärt *Jaques Drogue* den Krieg mit seinen bemalten samtartigen Stoffen, deren gefällige und sanfte Farbenharmonie allerdings dem Auge angenehmer ist als eine mit Gegenständen aller Art und jeder Farbe behängte Wand. *Jean Baffier* endlich, dessen Schalen, Schüsseln, Vasen u. s. w. in Silber und Edelzinn seit Jahren zu dem geschätztesten modernen Zierhausrat gehören, hat sich in diesem Jahre nicht mit seiner üblichen, zu diesem Gebiet gehörigen Sendung begnügt, sondern ausserdem eine grosse skulpturelle und malerische Arbeit gesandt: die Skizze der Wanddekoration eines Speisesaales. In diesem grossartigen Werke sollen die Freuden und Leiden der Arbeit und der Familie dargestellt werden. Die Mitte der Wand nimmt ein grosser Kamin mit dem plastischen Bilde einer Weinlese ein; zu beiden Seiten zieht sich ein Fries hin, rechts ein Erntefest mit Musikanten, Erntewagen u. s. w., links ein Weidefest mit Herden und Hirten; die Wandfläche wird ausserdem noch durch zwei vorspringende, einem Chorgestühl nicht unähnliche Schränke unterbrochen, welche das für den Saal bestimmte, zum Teil ausgestellte Geschirr in Edelzinn aufnehmen sollen. Die nicht von den Skulpturen bedeckte Fläche soll mit Darstellungen aus Feld und Wald bemalt werden. Von der Arbeit ist bis jetzt der Kamin fertig, und eine Skizze veranschaulicht die Gesamtdekoration, welche einen prächtigen und zugleich wohlthuend harmonischen Eindruck macht. Es wäre sehr zu wünschen, dass unsere Millionäre die in der Ausstellung Baffier's enthaltene Lehre beherzigten und ihre Wohnungen in dieser zweckmässigen und schönen Weise ausschmückten, anstatt sich mit dem Kaufen und Aufhängen von überall und nirgends passenden Bildern zu begnügen. *K. E. SCH.*

WETTBEWERBE

DRESDEN. Ein zweites *Preisausschreiben für Künstler-Postkarten aus dem Königreich Sachsen* erlässt das Kgl. Sächsische Ministerium des Innern, ermutigt durch den günstigen Erfolg des ersten Ausschreibens. Ausgesetzt sind zwölf Preise von je 100 M. und zwölf Preise von je 50 M. Gefordert werden: Landschaften oder Ortschaften aus dem Königreich Sachsen, volkstümliche Bauten, Volkstrachten und Volksbräuche aus dem Königreich Sachsen in landschaftlicher Umgebung. Vielbesuchte Ortschaften und Lebensbilder aus den Haupterwerbszweigen einer Gegend sind zu bevorzugen. Die Preisarbeiten sind bis zum 29. Oktober 1898, nachmittags 2 Uhr bei der Kanzlei des Ministeriums des Innern mit Kennwort einzureichen; von dort sind auch die näheren Bedingungen zu erhalten. Der Wettbewerb ist nicht auf sächsische Künstler beschränkt. -u-

NÜRNBERG. Ein *Preisausschreiben zur Erlangung von Entwürfen zu eigenartigen und künstlerisch ausgeführten Gegenständen, die als Andenken an Nürnberg zu dienen geeignet sind*, erlässt die Kgl. bayr. Hofstahlwarenfabrik Gg. Leykauf unter Deutschlands und Österreichs Künstlern. Der Entwurf kann entweder als Modell (resp. als fertiger Gegenstand) oder als Zeichnung eingesandt werden, muss aber den Gegenstand in Naturgrösse zeigen und so gearbeitet sein, dass aus ihm die Art der Ausführung klar zu ersehen ist. Für diese ist Metall irgend welcher Art, Holz, Stein, Glas, Thon, Leder, Papier etc. oder eine Verbindung verschiedener Materialien anzunehmen. Die Beziehung zu Nürnberg muss an dem Gegenstande, auf dessen künstlerische Durchführung der Hauptwert gelegt wird, unmittelbar hervortreten. Die Wahl des Motivs und des künstlerischen Stils ist freigestellt. Der Verkaufspreis des fertigen Gegenstandes darf nicht niedriger als 10 M. sein und 25 M. nicht überschreiten. Ausgesetzt sind drei Preise zu 500, 300, 200 M.; die Firma behält sich den Ankauf weiterer Entwürfe vor. Die Sieger erhalten, falls sie sich mit der Herstellung des betreffenden Gegenstandes befassen, sofort den Auftrag auf 100 Exemplare. Preisrichter sind die Herren: Hofkunstschmied Hugo Armbrüster (Frankfurt a. M.), Direktor Hans Bösch, Direktor Brochier, Archivrat Mummenhoff, und Bibliothekar Dr. Rée, sämtlich in Nürnberg. Einzusenden an die ausschreibende Firma unter den üblichen Bedingungen bis zum 20. September 1898. -u-

SAN REMO. Für das *Preisausschreiben um Entwürfe für eine Gedächtnistafel zur Erinnerung an den Aufenthalt Kaiser Friedrichs in der Villa Cirio* zu San Remo waren 46 Wettarbeiten eingegangen. Es erhielt den ersten Preis Baumeister Karl Bauer in Berlin, dem auch die Ausführung übertragen worden ist. -u-



ZU UNSERN BILDERN

Die auf Seite 193—197 abgebildeten Entwürfe zu Tapetenborten sind auf Grund eines an der Dresdener Kunstgewerbeschule stattgehabten Wettbewerbes prämiiert bezw. diplomiert worden. Der auf S. 195 abgebildete Entwurf erhielt den ersten Preis, der auf S. 196 den zweiten und der auf S. 193 den dritten Preis. Die beiden anderen abgebildeten Entwürfe wurden mit Diplom ausgezeichnet. Das Preisausschreiben selbst erfolgte auf Grund eines vom † Herrn Gehe gestifteten Fonds von 1000 M., dessen Zinsen jährlich zu einem Wettbewerb abwechselnd den Fachabteilungen zugeschrieben werden, wobei jedem Schüler der Anstalt freisteht, sich am Wettbewerb zu beteiligen. Der dritte Preis war von einem Freunde der Anstalt diesmal besonders gestiftet.

Herausgeber und für die Redaktion verantwortlich: Professor *Karl Hoffacker*, Architekt in Charlottenburg-Berlin.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



Kopfleiste, gezeichnet von Gerhard Heilmann, Maler der Königlichen Porzellanfabrik zu Kopenhagen.

DÄNISCHES PORZELLAN

VON *FRIEDRICH DENEKEN*

Initial, gezeichet von Maler H. Schulze, Berlin.

IN dem Wettstreit, der im vorigen Jahrhundert überall um die Erzeugung von Porzellan entbrannte, war Kopenhagen die letzte der Städte, im denen Friedrich Böttger's Arcanum nacherfunden wurde. Erst vom Jahre 1775 an ist echtes Porzellan aus den Brennöfen der dänischen Fabrik hervorgegangen, und noch fünf Jahre dauerte es, bis man sich stark genug fühlte, mit dem öffentlichen Verkauf der gefertigten Ware zu beginnen. So setzte die dänische Fabrikation erst ein, als die deutschen Manufakturen ihre Blütezeit hinter sich hatten. Zu einer eigentlichen Blüte kam es auch in Kopenhagen nicht mehr und konnte es nicht kommen, weil man sich mit ängstlicher Einseitigkeit in den ausgetretenen Bahnen der Meissener, Berliner und Fürstenberger Malerei hielt. Niemand wird bestreiten, dass die Kopenhagener Porzellanmaler tüchtige und gefällige Arbeiten geliefert haben, zumal in den glücklichen Jahren gleich nach der Eröffnung der Fabrik, aber man vermisst überall die Merkmale einer specifisch dänischen Geschmacksrichtung und das Gepräge schöpferischer Kraft. Der Stolz der alten Zeit war das grosse, jetzt im Schloss Rosenborg bewahrte Flora Danica-Service, dessen Dekor die mit botanischer Genauigkeit gemalten Pflanzen der Landesflora bilden. Fünfundzwanzig Jahre lang haben sich die Maler der Fabrik mit der Ausführung dieser Aufgabe plagen müssen. Man braucht nur an diese nicht zu überbietende Geschmacksverirrung zu denken, um über den Mangel an selbständiger dekorativer Erfindung klar zu werden, der für die ältere Zeit bezeichnend ist.

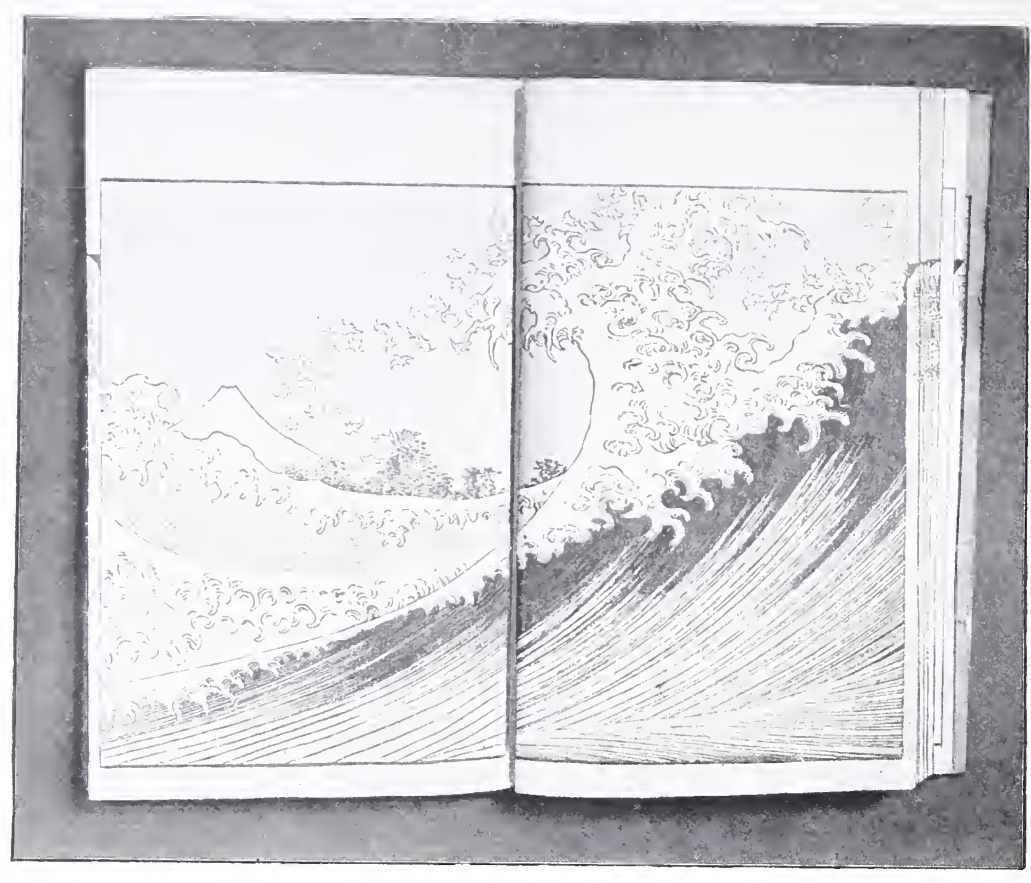
Die Leistungen der dänischen Porzellanfabrik während des 18. Jahrhunderts hat *E. von Ubisch* im V. Jahrgang dieser Zeitschrift ausführlich dargelegt.[1]) Die Arbeiten aus den ersten drei Vierteln unseres Jahrhunderts bieten geringeres Interesse und können auf eine ebenso eingehende Behandlung kaum Anspruch machen. Hier mag es jedenfalls genügen, sie mit wenigen Worten zu kennzeichnen.[2])

Im Anfang des 19. Jahrhunderts folgten für Dänemark Zeiten wirtschaftlichen Niedergangs, die auch auf den Betrieb der Porzellanfabrik hemmend wirkten. Die Zahl der Arbeiter wurde vermindert; man verwendete geringwertige Porzellanerde; der Geschmack in den Gefässformen und Malereien verkümmerte. Eine gewisse Besserung trat ein, seitdem der Architekt *G. F. Hetsch,* ein geborener Württemberger, der 1815 nach Kopenhagen gekommen war, mit Nachdruck für die Einführung des antikisierenden Empirestils in die Kunstindustrie eintrat. Hetsch wusste seinen Reformbestrebungen auch in der König-

---

1) Reiches archivalisches Material über diese Periode hat *Karl Madsen* gesammelt und verarbeitet; s. Tidsskrift for Kunstindustri 1893, S. 37—115.

2) Vgl. *Adolf Bauer*, Tidsskrift for Kunstindustri 1890, S. 59 ff.



„Die Welle", Holzschnitt HOKUSAI's im zweiten Band der „Hundert Fusilandschaften".

lichen Porzellanfabrik Eingang zu verschaffen und führte sie mit Entschiedenheit durch, seitdem er 1824 Leiter der Fabrik geworden war. Vierzig Jahre hindurch hat er als Alleinherrscher gewaltet. Unter seinem Regiment wurde dem Rokoko und den hier und da auftauchenden neugotischen Bestrebungen der Krieg erklärt. Aus Sèvres entlehnte man die Vorbilder für jene vasen- und becherförmigen Tassen, die auf einem profilierten Fuss stehen oder von drei Tierklauen getragen werden. Auch die antikisierende Ornamentik der Malerei und die überreiche Vergoldung wurden den französischen Porzellanarbeiten nachgeahmt. Treffend kennzeichnet die Kopenhagener Geschmacksrichtung jener Zeit ein Ausspruch eines gleichzeitigen Schriftstellers: „Wer ein Büffett mit Vasen, Tassen und Tellern zu zieren wünscht, bei denen Maler und Vergolder gewetteifert haben, uns darüber zu täuschen, dass es Porzellan ist, was wir vor uns sehen, kann ebensogut zufriedengestellt werden wie derjenige, der ein einfaches Dejeuner zu billigem Preise wünscht." [1]) Aus den klassicistischen Bestrebungen ging auch die Anfertigung verkleinerter Biskuitnachbildungen der Skulpturen Thorwaldsen's hervor, eine Fabrikation, mit der man 1836 begann, und die bis in die neueste Zeit fortgeführt worden ist. Unberührt von der antikisierenden Richtung blieb das bekannte blauweisse Geschirr mit dem ehemals aus Meissen entlehnten, aber ursprünglich chinesischen „Muschelmuster". Es erfreute sich andauernd grosser Beliebtheit und starken Absatzes.

Aber die Einnahmen aus dem Verkauf dieser industriemässigen Erzeugnisse genügten nicht, um den hohen Betriebskosten die Wage zu halten. Und als infolge des Krieges von 1864 die verminderten Staatseinkünfte auf allen Gebieten der Verwaltung zur Sparsamkeit drängten, schien es bedenklich, ein Institut aufrecht zu erhalten, das Jahr für Jahr bedeutende Zuschüsse erforderte. Dem Wunsche der Regierung, die kostspielige Staatsfabrik zu veräussern, kam ein privates Konsortium entgegen, welches dieselbe kaufte mit dem Vorrecht, die bisherige Firma beibehalten zu dürfen. Einer der Teilhaber, ***G. A. Falck***, übernahm die Fabrik bald für eigene Rechnung, führte sie in der alten Weise fort, brachte es aber durch Umsicht und Geschäftskenntnis dahin, dass sie sich rentierte. Im Jahre 1882 entschloss er sich gleichwohl, das in vorteilhafter Lage inmitten der Stadt gelegene grosse Fabrikgebäude zu verkaufen und auch den Betrieb in andere Hände zu geben. Das Inventar, sämtliche Modelle und das königliche Prädikat der Firma wurden von der

1) S. *Bauer* a. a. O. S. 62.

Aktiengesellschaft „Aluminia“ übernommen, die seit 1872 mit gutem Erfolg eine Fayencefabrik in Frederiksberg, einer Vorstadt Kopenhagens, betrieben hatte.[1])

Draussen auf dem weiten Terrain beim Schlossgarten von Frederiksberg neben den Gebäuden der „Aluminia“ wurde nun eine neue Porzellanfabrik gebaut. Aus der Enge der Stadt und aus dem wirren Strassenlärm war sie in die freie Natur, in eine ruhige Umgebung von landschaftlichem Reiz versetzt. Wenn irgendwo, so fanden sich hier die äusseren Bedingungen, neues Leben und künstlerische Bethätigung zu wecken.

Mit dieser Übersiedelung beginnt denn auch eine neue Epoche in der Geschichte der Fabrik. Nach hundertjähriger Vorbereitungszeit erreicht das Kopenhagener Porzellan endlich seine Blüteperiode. Denn was an künstlerischen Arbeiten neuerdings die Malsäle der Fabrik geliefert haben, übertrifft bei weitem alle Erzeugnisse der alten Zeit. Ja die neuen Arbeiten bezeichnen unzweifelhaft den Höhepunkt dessen, was die Porzellanarbeit unserer Zeit überhaupt geleistet hat. Vor den neudänischen Porzellanen schweigt der Streit der Meinungen, verstummen die Gegensätze der „alten“ und „neuen“ Richtung. Der älteste Rentier und der jüngste Künstler stehen in gleicher Bewunderung vor diesen Malereien, deren Motive der lebenden Natur unmittelbar entnommen und mit so feinem Verständnis auf die Gefässflächen übertragen sind.

Das Hauptverdienst, diesen gewaltigen Umschwung herbeigeführt zu haben, gebührt dem Neugründer und Direktor der Fabrik, dem Etatsrat *Philip Schou*. Als Leiter der Fayencefabrik „Aluminia“ hatte er diese in wenigen Jahren aus kleinen Anfängen zu einem gewinnbringenden Unternehmen gemacht. In ihm erkannte man den Mann, der auch der grösseren Aufgabe gewachsen war, die Porzellanindustrie wieder zu beleben. Schou's Erfahrungen auf dem Gebiete der keramischen Technik und seine kaufmännische Tüchtigkeit mögen für seine Wahl den Ausschlag gegeben haben. Aber für sein reorganisatorisches Werk befähigte ihn nicht minder sein oft bewiesenes ideales Streben, die gesamte dänische Kunstindustrie zu fördern.

Die neueren Erfolge der dänischen Porzellanfabrik sind nämlich keine Einzelerscheinung. Sie stehen in engem Zusammenhang mit der breiten und starken Bewegung, die in Dänemark zu dem bedeutsamen Schritt von der kunstgewerblichen zur künstlerischen Arbeit geführt hat. Und unter den Männern, die diese Bewegung in zielbewusster Arbeit angebahnt haben, stand von Anfang an Philip Schou in der vordersten Reihe.

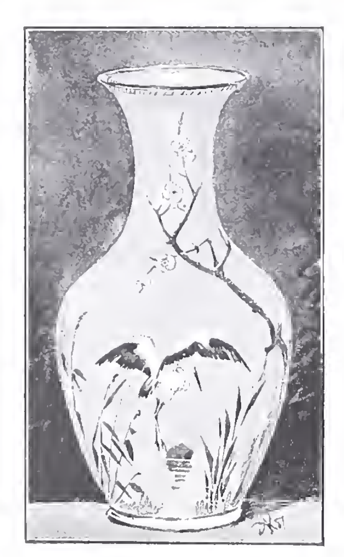
Den ersten Anstoss zur dänischen Kunstbewegung gab vor nunmehr achtzehn Jahren das Bedenken erregende Resultat der Statistik, dass die Kornerzeugung in Dänemark nicht mehr für den Bedarf des Landes ausreiche, und dass an Stelle der bisherigen Ausfuhr die Korneinfuhr Platz gegriffen habe.[1]) Aus dieser Thatsache gewann Schou die Überzeugung, dass man sich nach neuen Mitteln zur Hebung des nationalen



Porzellanvase, gemalt von ARNOLD KROG. Meer und Möwen. Im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe.

1) Erinnerungen an die alte Königliche Fabrik in der Kjöbmagergade beim Runden Turm haben dem dänischen Dichter *Wilhelm Bergsöe* den Stoff gegeben zu seinem 1869 erschienenen Roman „Fra den gamle Fabrik“, der wegen seiner Schilderungen des Getriebes in den Werkstätten und Brennräumen immerhin lesenswert ist. Eine deutsche Übersetzung erschien 1874.

1) Vgl. *C. Nyrop*, Tidsskrift for Kunstindustri 1888, S. 67 ff.



Porzellanvase, gemalt von Arnold Krog. Fliegender Storch an schilfbewachsenem Seeufer. Im Besitz des Duke of Sutherland.

Wohlstandes umsehen müsse. Er sah ein, dass es sich für Däemark nicht um die Begründung von Grossindustrien handeln könne, sondern dass vor allem eine Kräftigung des Handwerks notthue. Die Fachtüchtigkeit des Handwerkerstandes sollte erhöht, das Handwerk zum Kunsthandwerk veredelt werden, damit Dänemark die Konkurrenz mit den Erzeugnissen des Auslandes im eigenen Lande aufnehmen und sich im Auslande ein Absatzgebiet erobern könne. Schou vertrat diese Ansichten, wo er konnte, in Vereinen, in den kommunalen Körperschaften, denen er angehörte, im Vorstand der Kopenhagener Gewerbeschule, vor allem aber im „Industrieverein“, der ihn 1882 zum Vorsitzenden wählte. Um in dieser einflussreichen Stellung noch nachdrücklicher für die Verwirklichung seiner Reformideen zu arbeiten und zugleich um seine ganze Kraft der Neugestaltung der Porzellanfabrik zu widmen, legte er das ihm 1881 übertragene Mandat als Reichstagsabgeordneter nieder. Mit voller Energie nahm er nun an beiden Punkten, in Frederiksberg, am Orte seiner berufsmässigen Thätigkeit, und im Industrieverein die Pionierarbeit zur Förderung des heimischen Kunsthandwerks auf. Den Bau und die Einrichtung der Porzellanfabrik leitete und überwachte er bis in die kleinsten Einzelheiten. Seine besondere Aufmerksamkeit richtete er auf die Anlage der Brennöfen, denen er eine neue, praktische Konstruktion gab, die sich bis heute auf das beste bewährt hat. Im Industrieverein arbeitete Schou Hand in Hand mit gleichstrebenden Männern wie Professor *C. Nyrop*, Hofjuwelier *C. Michelsen* u. a.

Die Erfolge der gemeinsamen Förderungsarbeit, die an vielen Punkten gleichzeitig einsetzte, traten bald sichtbar hervor. Die Künstler begannen sich mit den Bedingungen handwerklicher Technik vertraut zu machen und für praktische Zwecke zu arbeiten; die Handwerker wurden zu Aufgaben geschult, die hohe Anforderungen an ihre Leistungsfähigkeit stellten. Ein belebendes Element wurde die seit 1885 vom Industrieverein herausgegebene Zeitschrift „Tidsskrift for Kunstindustri“, die unter der Leitung von *C. Nyrop* sofort Fühlung mit dem Handwerk gewann und jene Richtung auf die künstlerischen Ziele der Gegenwart einschlug, die acht Jahre später in England „The Studio“ und im vorigen Jahre in Deutschland die verschiedenen neuen Zeitschriften für dekorative Kunst aufgenommen haben.

Im Jahre 1888 war das dänische Kunsthandwerk so weit herangereift, dass es wagen durfte, zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens des Industrievereins eine grosse nordische Industrieausstellung zu veranstalten. Zur Beschickung der Abteilung für Kunstindustrie wurden auch Deutschland, Russland, Frankreich und Italien eingeladen, so dass dieser Teil der Ausstellung ein internationales Gepräge erhielt. Die Anregung zur Teilnahme Deutschlands an der Kopenhagener Ausstellung war von dem Kaiser und der Kaiserin Friedrich ausgegangen, welche im Jahre 1886 Ph. Schou in Berlin empfangen und seitdem der Sache ein lebhaftes Interesse bewahrt hatten. Geheimer Regierungsrat *Lüders* übernahm die Besorgung der deutschen Abteilung; seiner strengen Auswahl von Erzeugnissen des deutschen Kunsthandwerks war es zu danken, dass Deutschland unter den fremden Gruppen mit Ehren bestand.

Die nordische Industrieausstellung 1888 gehört zu den gelungensten Veranstaltungen dieser Art, die die neuere Zeit gesehen hat. Sie war nicht aus Spekulation auf augenblicklichen materiellen Gewinn entstanden, sondern aus der Absicht, eine Heerschau über die verfügbaren Kräfte abzuhalten und die Qualität der besten bis dahin erzielten Leistungen an den Arbeiten des Auslandes zu messen. Die hierauf gerichteten Bemühungen bewirkten denn auch, dass in allen Abteilungen für Kunst und Kunsthandwerk gute, ja zum Teil ausgezeichnete Arbeiten zu sehen waren. Einen besonderen Reiz erhielt die Ausstellung durch die von dem bekannten Bierbrauer und Kunstmäcen *C. Jacobsen* veranstaltete Sonderausstellung der modernen französischen Kunst. Zum ersten Male sah man damals im Norden in geschlossener Vorführung Gemälde von Meistern wie Millet, Bonnat, Monet, Bastien-Lepage, Cazin, Besnard; zum ersten Male konnte man die edlen Werke der neueren französischen Kleinplastik bewundern, jene Plaketten und Medaillen, die in Deutschland von Hamburg aus der verdienten Wertschätzung nahe gebracht sind. Die guten Resultate, welche die dänischen Abteilungen der Ausstellung erhielten, stärkten das Bewusstsein der eigenen Kraft und brachten neues Leben in die Propaganda der Kunstbewegung. Die Kunst wurde — was so unendlich wichtig ist — Gegenstand der öffentlichen und privaten Debatte und damit eines gesteigerten allgemeinen Interesses. Auch das finanzielle Endergebnis der Ausstellung war günstig. Den beträchtlichen Überschuss, der erzielt wurde, verwendete man als Grundkapital für die Errichtung des Kopenhagener Kunstindustriemuseums, das seit 1894 unter der Leitung *Pietro Krohn's* zu einer treibenden Kraft im dänischen Kunsthandwerk geworden ist.



Porzellanschale, gemalt von ANNA SMIDTH. Alter Weidenbaum am Wasser.

Ende Juli 1888 besuchte Kaiser Wilhelm II., von Petersburg kommend, in Begleitung des Prinzen Heinrich das dänische Königshaus in Kopenhagen. König Christian IX. geleitete seine hohen Gäste in die nordische Ausstellung und übertrug Ph. Schou die Führung in den Industrieabteilungen. Der Kaiser machte grössere Ankäufe, besonders von keramischen Arbeiten. Nach Schluss der Ausstellung wurde Schou durch Verleihung des Roten Adlerordens II. Klasse ausgezeichnet.

Die Ehrungen, die damals Schou zu teil wurden, waren in der That wohl verdient. Denn ganz abgesehen von der geschickten Inscenierung der Ausstellung, die wesentlich sein Werk war, bestand keine Gruppe der nordischen Kunstindustrie die Probe so glänzend wie die Königliche Porzellanfabrik. In der kurzen Spanne Zeit von fünf Jahren, von denen noch dazu zwei mit technischen Vorarbeiten hingegangen waren, war Erstaunliches geleistet.

Das alte „Muschelmuster" beherrschte zwar noch das Gebrauchsgeschirr; aber das im Laufe der Zeiten vernachlässigte und verunstaltete Dekorationsmotiv war auf seine ursprüngliche Form zurückgeführt. Gute, aber keine aussergewöhnlichen Leistungen wiesen die Geschirre und Figuren auf, die in der bisherigen Weise mit Reliefornamenten, Vergoldung und Überglasurmalerei geziert waren. Eine ganz neue und völlig überraschende Erscheinung aber waren die glatten Vasen und Zierschalen, deren Dekor in wenigen unter der Glasur aufgetragenen Farben in jenem echt künstlerischen Geschmack ausgeführt war, der nachher für das Kopenhagener Porzellan bestimmend wurde, und dem es heute seinen Weltruf verdankt.

Diese wichtige Neuerung hatte Schou's erster Mitarbeiter, der Architekt und Maler Professor *Arnold Krog*, angeregt und durchgeführt. Nach seinem Eintritt als künstlerischer Direktor der Fabrik im Jahre 1885 hatte Krog zuerst mit Rokokomotiven experimentiert, dann mit dem Ornamentenvorrat der Delfter Fayencen und des chinesischen Porzellans, endlich auch mit persischen Mustern. Aber von diesen tastenden Versuchen wandte er sich bald der Richtung zu, die das dänische Porzellan zum Siege geführt hat, zur Anwendung von Naturmotiven in der von den Japanern befolgten Weise.[1])

In einigen Arbeiten Krog's aus den Jahren 1886 und 1887 erkennt man noch deutlich die befruchtenden japanischen Vorbilder. Eine bauchige flaschenförmige Vase aus jener Zeit zeigt einen Storch, der langsamen Flügelschlages dahinfliegt über einen schilfumsäumten See (s. Abb. S. 216); aus dem Schilf erhebt sich das unbelaubte Gezweig eines blühenden Mumebaums. Sehr geschickt ist ein japanisches Motiv verwertet für die Verzierung der S. 215 abgebildeten grossen Vase, die sich im Hamburgischen Museum befindet. Um das untere Drittel des cylindrischen Gefässkörpers zieht sich eine blaue, von leichten Wellen bewegte Meeresfläche, über welcher beutesuchende Möwen hin- und herfliegen. Im Vordergrunde bäumt sich eine schaumbekrönte Welle hoch auf. Das wirksame Motiv dieser steilen Spritzwelle könnte der Künstler sehr wohl in den dänischen Meeren beob-



Porzellanschale, gemalt von ARNOLD KROG. Die zahmen und die wilden Gänse. Im Besitz des Comte de Janachy.

1) Vgl. *Karl Madsen*, Tidsskrift for Kunstindustri 1887 S. 70 ff.



Porzellan-Blumentopf, gemalt von MARIANNE HÖST. Faun und Nymphe.

achtet haben, aber in diesem Falle geht die Anregung auf eine japanische Bildvorlage zurück, nämlich auf den Holzschnitt Hokusai's „Die Welle" im zweiten Band seiner Hundert Fusilandschaften (s. Abb. S. 214). Das japanische Urbild, das einen Ausschnitt des wildwogenden Meeres vor dem Fusiberge zeigt, hat Krog in freier Weise mit verständiger Abwandlung des specifisch Japanisch-Dekorativen verwertet.

Die erziehende Kraft des Japanstudiums, der die moderne Kunstarbeit in Frankreich, England und Amerika ihr Leben verdankt, hat sich auch in Dänemark bewährt. Und in der Entwicklung der neudänischen Porzellanmalerei hat sich wiederum gezeigt, dass die Frucht der Japanstudien nicht geistlose Nachahmung ist, sondern dass diese Studien wie nichts anderes den Geschmack verfeinern, die erfindende Kraft und die künstlerische Eigenart stärken und auf eine feinfühlige Verwendung der landeswüchsigen Naturmotive hinleiten.

Im Geschmack der neuen Richtung wurden in der Porzellanfabrik anfangs nur einzelne Stücke von den erfindenden Künstlern selbst ausgeführt und mit ihrem Namenszug gezeichnet. Diese individuellen Künstlerarbeiten, die jeden Vorwurf nur einmal verwenden, bilden auch jetzt noch sozusagen die Blüte der dänischen Porzellanarbeit. Daneben aber hat die Direktion später eine Abteilung eingerichtet, in welcher Damen, die in der Porzellanmalerei geübt und mit künstlerischem Verständnis begabt sind, unter Aufsicht und Anleitung eines Künstlers kleinere Stücke, Ziergegenstände und Geschirre, in Unterglasurmalerei nach den von Künstlern gemalten Musterstücken kopieren. Es ist begreiflich, dass die signierten Unika, die von der immerhin begrenzten Zahl der eigentlichen Künstler gefertigt werden, verhältnismässig hoch im Preise stehen, während man die zahlreichen Arbeiten, die aus der reproduzierenden Malabteilung hervorgehen, zu mässigeren Preisen verkaufen kann. Es sind vorwiegend diese Arbeiten, die in den Porzellanläden aller Länder und Erdteile zu haben sind.[1])

Selbstverständlich können nicht diese sogenannten kuranten Artikel, so reizvoll sie sind, den Massstab für die Leistungsfähigkeit der Fabrik abgeben. Diese ist lediglich nach den Künstlerarbeiten zu beurteilen, und nur solche haben wir im Auge, wenn wir nunmehr dazu übergehen, das moderne Kopenhagener Porzellan in seiner Bedeutung und Eigenart zu kennzeichnen.

Schon die technische Ausführung beweist, dass man auf solider Grundlage arbeitet. Die Masse ist ungewöhnlich hart und klingend, die Farbe angenehm weiss mit einem leichten Stich ins Bläuliche. Mit diesem Malgrund verbinden sich die angewandten Scharffeuerfarben zu einer überaus feinen, man möchte sagen selbstverständlichen Gesamtwirkung. Der Verzicht auf die Überglasurmalerei beschränkt zwar den Dekor auf wenige Farben, aber nicht zum Schaden des künstlerischen Eindrucks. Das wird man vielleicht am deutlichsten gewahr, wenn man einen mit modernem Kopenhagener Porzellan gefüllten Schauschrank mit einer Aufstellung buntgemalter Porzellane vergleicht. Das Auge ruht entschieden mit grösserem Behagen auf der milden und einheitlichen Farbenwirkung des dänischen Porzellans als auf dem buntgesprenkelten Bild, das die über der Glasur bemalten Porzellane bieten. Ihre wohlthuende Wirkung verdanken die Kopenhagener Porzellane aber nicht etwa allein der geringen Zahl der Farben, sondern noch viel mehr der Art ihrer Anwendung. Von der harten, zeichnerischen Manier, die bisher die Porzellanmalerei beherrscht hat, ist hier keine Rede. Man erzielt vielmehr durch Abstufen der Töne echt malerische Effekte. Das Kobaltblau, die altbewährte Porzellanfarbe, wiegt vor. Aber wie ganz anders ist diese Farbe verwendet

1) Die von jeher geführte Marke der Königlichen Porzellanfabrik zu Kopenhagen besteht in drei blauen Wellenlinien unter der Glasur, welche die drei dänischen Meeresarme: den Sund, den Grossen und den Kleinen Belt vorstellen. Neuerdings wird dieser Marke in Grün unter der Glasur das Wort „Danmark" unter einer Krone hinzugefügt. Es ist wichtig, dies zu wissen, denn die dänische Ware wird nicht selten, auch in Deutschland, imitiert. Die falschen Kopenhagener Porzellane tragen entweder keine Marke oder die naive deutsche Bezeichnung „Kopenhagen" (dän. Kjöbenhavn).



Porzellanvase, gemalt von GERHARD HEILMANN. Frühling. Im Kaiser Wilhelm-Museum zu Krefeld.

als in der bisher üblichen Blaumalerei. Hier haben wir ein Blau von einer Tiefe, wie wir es sonst nur an den azurnen chinesischen „Mayflower“-Töpfen kennen, dort ein zartes Hellblau, das wie ein durchsichtiger Hauch über dem Grunde liegt. Und dazwischen eine unbegrenzte Reihe von Tönen und Übergängen, die uns bald die Tiefe des Meeres, seine bewegte oder spiegelglatte Oberfläche vorzaubern, bald die klare Luft oder ferne Hügelreihen wiedergeben. Dazu kommt ein mildes Grün, das ebenfalls in langer Tonskala vertreten ist, und das mit dem Blau auf das trefflichste zusammengeht. Und schliesslich giebt es noch ein mattes Rot, das indes nur selten und sparsam angewendet wird.

Damit ist die Palette des dänischen Porzellankünstlers erschöpft. Aber die Wirkungen, die er mit seinen drei Farben erreicht, sind nichts weniger als ärmlich. Eine vierte Farbe gewinnt er hinzu, indem er stellenweise den Grund ausspart. So giebt er weisse Blüten, das schneeige Gefieder der Seevögel oder den zarten Teint weiblicher Gestalten wieder. Und jene drei Farben verwendet er bald in dünnerem, bald in dickerem Auftrag, oder er mischt sie zu braunen und grauen Tönen und erzielt so die Möglichkeit, die verschiedensten malerischen Effekte auszudrücken.

Die Malerei bestimmt den Eindruck dieser Porzellane in so hohem Grade, dass der Beschauer darüber die Formen der Gefässe leicht ausser acht lässt. Ihre schlichten Bildungen fallen in der That wenig ins Auge. Es ist nicht die Folge eines Mangels an tektonischer Gestaltungskraft, dass die Formen auf das denkbar einfachste profiliert sind. Dieses ist vielmehr das notwendige Ergebnis des absichtlichen Strebens, dem gemalten Dekor den Vorrang vor der plastischen Formengebung zu lassen. Die Malerei braucht Platz. Jede Einengung durch Ränder, Leisten und plastischen Zierat wäre vom Übel. Daher die cylindrischen und konischen Vasen, die randlosen Teller und die glatten, bauchigen Flaschen, deren ganze Oberfläche Malgrund ist, auf dem die Künstlererfindung sich frei entfalten kann. Diese Freiheit könnte zum Missbrauch führen, wenn der Maler sich einbildete, den ganzen verfügbaren Raum mit seinen Ziermotiven füllen zu müssen. Aber diesen Abweg haben die dänischen Porzellanmaler fast stets vermieden, und mit einem Raumgefühl, dem man die japanische Schule anmerkt, haben sie ihre Vorwürfe so über die Fläche verteilt, dass der weisse Grund des Materials, der Bildgrund und die Ziermotive gleichmässig zur Geltung kommen.

In der Auffassung des Dekors erkennt man heute nichts Japanisches mehr; die Maler der Manufaktur halten sich überhaupt von aller Stilnachahmung frei. Aber in der japanischen Schule haben sie sich den feinen Takt angeeignet, den sie in der Wahl und der dekorativen Verwertung ihrer Motive bekunden. Aus der Natur des eigenen Landes entnehmen sie die Vorwürfe für ihre Kunst. Unablässig studieren sie Blumen, Stauden und Bäume in ihrer Erscheinung und ihrem Wachstum und geben sie in ihren Naturformen unter Beobachtung der verschiedenen Entwicklungsstadien oder des Einflusses der Jahreszeiten wieder. Ihre Schilderungen des dänischen Buchenwaldes, der Saatfelder und Weiden, des dänischen Meeres beleben sie mit den Tieren, die Wald und Feld und See bevölkern, zu einheitlichen, immer in den Grenzen des Dekorativen gehaltenen Bildern. Hier sehen wir ein bauchiges Gefäss bemalt mit belaubtem Buchengezweig, in dem eine Schar junger Krähen sitzt, dort eine schlanke Vase mit munteren Eichhörnchen, die unter schattigem Laubdach Bucheckern knacken, dort eine cylindrische Vase, die von einem Feld grossblütiger Margeriten umwachsen ist. Auf dem S. 217 abgebildeten Wandteller ist in abendlicher Dämmerstimmung ein alter Weidenbaum, der im Frühjahr neues Laub treibt, dargestellt. Ein poetisches Naturmotiv führt uns die von *Arnold Krog* gemalte, ebenda abgebildete



Porzellanvase, gemalt von CARL MORTENSEN. Fische in der Meerestiefe
Im Kaiser Wilhelm-Museum zu Krefeld.

Schale vor Augen: von einem kleinen Mädchen gehütete zahme Gänse gewahren hoch in der Luft fliegende Wildgänse und werden von Wandertrieb und Fliegelust erfüllt.[1]) Nur selten fügen die Künstler wie hier den Menschen in ihre Schilderungen ein, und wo es geschieht, sind es fast immer Gestalten, die in engster Beziehung zur Natur stehen, oder gar mythische Naturwesen wie Faun und Nymphe auf einem prächtigen, von *Marianne Höst* gemalten Blumentopf (Abb. S. 218), oder wie die spielenden Elfenkinder, mit denen *Gerhard Heilmann* eine im Krefelder Museum befindliche Vase geschmückt hat (Abb. S. 219). Am liebsten aber holen die Kopenhagener Porzellanmaler ihre Darstellungen aus dem Bereiche des ihnen vertrauten Meeres, das alle Teile ihres Landes umgiebt und überall mit seinen Buchten und Fjorden tief ins Land hineinreicht. Sie malen einen Seestern, an dessen Armen einige Strähne Seetang hängen, oder einen Taschenkrebs in seiner seitlichen Gangart, oder Fische, die in blauer Meerestiefe durch das weiche Dickicht der Wasserpflanzen hindurchschwimmen (Abb. S. 220). Ebenso beliebt wie die Bewohner des Wassers sind die gefiederten Gäste des Meeres. Bekkasinen laufen, Nahrung suchend, auf sandigem Meeresstrand (Abb. S. 221), eine einsame Wildgans schwebt hoch über mondbeschienener Flut — Wildenten haben sich zur Rast auf das Wasser niedergelassen oder fliegen in Reih und Glied ihres Weges. Von hoher Schönheit ist die Darstellung einer von *C. F. Liisberg* gemalten, im Besitze des Kaisers von Russland befindlichen Vase, die eine vorn mit Schwertlilien umsäumte, im Hintergrunde von einer Hügelkette begrenzte Wasserfläche zeigt, über die ein Flug wilder Schwäne dahinzieht (s. Abb. S. 221).

Ganz abweichend von den mit Bildmotiven dekorierten Stücken sind gewisse Porzellangefässe — meist kleinere Blumenvasen —, die in einer von dem Chemiker *Engelhardt* geleiteten Sonderabteilung der Fabrik entstehen. Es sind Gefässe, die nach dem Vorbild der altchinesischen, mit farbigen Glasuren überschmolzenen Porzellane mit verschiedenen, bald buntgeäderten, bald geflammten Scharffeuerfarben überzogen sind. Diese Farbenspiele werden noch vermehrt, indem durch ein besonderes Verfahren im Brennofen aus den Glasuren Krystalle ausgeschieden werden, deren Schimmer einen reizvollen Wechsel in die Tönung der Farbflächen bringt. So sind Wirkungen erzielt, die an die Effekte der alten, in gleicher Weise dekorierten japanischen Töpferarbeiten heranreichen.

Neben der gemalten Verzierung der dänischen Porzellane tritt die Verwendung des Materials im Dienste der Plastik ganz zurück. Es scheint, als ob die Modellierung gegen die mit aller Kraft auf das Malerische gehende Richtung nicht recht aufkommen kann. Die wenigen Versuche zur Ausbildung einer neuzeitigen Porzellanplastik halten sich mit vielleicht unbewusster, aber gewiss aus einem richtigen Gefühl entstandenen Vorsicht der traditionellen Ausführung von menschlichen Figürchen fern und bevorzugen die Wiedergabe von Tieren. Der S. 222 abgebildete „hungrige Eisbär“ von *Carl Liisberg* ist wohl die beste der wenigen frei modellierten Figuren, die aus der Fabrik hervorgegangen sind. Meist treten die Tierfigürchen — weisse und graue Mäuse, Fledermäuse, Krebse, Falter — in dekorativer Verschmelzung oder in loser Verbindung mit Schalen, Blumenkörben und anderen Geräten auf.

Den ausgezeichneten Leistungen der Kgl. dänischen Porzellanfabrik haben ihre Erfolge entsprochen. Nach dem einstimmigen Beifall, den ihre Erzeugnisse im Jahre 1888 bei allen Besuchern der nordischen Industrie-

---

1) Der Vorgang mutet so recht dänisch an und hat sich sicherlich auch oft genug an den Ufern des Kattegats abgespielt. Aber die Anregung zu dieser Darstellung ist fremdländischen Ursprungs; sie ist auf das schöne Gedicht Guy de Maupassant's „Les oies sauvages“ zurückzuführen.

ausstellung in Kopenhagen fanden, errangen sie 1889 auf dem internationalen Forum der Pariser Weltausstellung einen noch bedeutsameren Sieg, indem sie mit dem Grand Prix gekrönt wurden. Auch auf der Weltausstellung in Chicago, wo die Kopenhagener Porzellane im Mittelpunkt der dänischen Abteilung prangten, erhielten sie die höchste Auszeichnung. Mit den offiziellen Anerkennungen hat die Gunst des Publikums gleichen Schritt gehalten. In Frankreich, England und Amerika erfreut sich das dänische Porzellan allgemeiner Beliebtheit. Die Manufaktur hat zur Versorgung dieser Absatzgebiete in Paris, London und New York eigene Verkaufsfilialen begründet und vermag — trotzdem ihre Fabrikräume neuerdings beträchtlich erweitert sind — der Nachfrage kaum zu genügen.



Porzellanschale, gemalt von GERHARD HEILMANN. Bekkassinen am Strande.

Und welchen Umständen verdankt das dänische Porzellan seine beispiellosen Erfolge? Fassen wir die Faktoren, die bestimmend waren, noch einmal kurz zusammen. Es war die geschärfte Erkenntnis der Bedingungen des Materials: sie gab den Farben den Vorzug, die in sicherem Schutz unter der Glasurhaut liegen und im scharfen Brand mit der Masse eins werden. Es war der gewaltige Ruck vom industriellen hinauf auf das künstlerische Niveau: die Abdankung der Konturmalerei und die Einführung der malerisch-dekorativen Auffassung, das Aufgeben der alten Stile und die Einführung einer frischen Naturkunst, deren mit feinem Geschmack gewählten Vorwürfe den Stempel des Nationalen, Persönlichen tragen. Es war endlich die Einsicht, dass es nicht das Viele, sondern das Wenige ist, womit man künstlerische Wirkungen erzielt, eine Einsicht, die dahin führte, mit wenigen Farben, mit schlichten Formen, mit einfachen Motiven zu arbeiten. — Es ist wohl nicht zu viel gesagt, wenn wir behaupten, dass das neudänische Porzellan die Grundforderungen erfüllt, die wir an alle moderne Kunstarbeit stellen müssen.

Kein Wunder, dass der neue dänische Porzellanstil anderwärts Nachfolge findet. Seit kurzem hat Meissen begonnen, in verwandter Richtung zu arbeiten, und es wird nicht ausbleiben, dass die übrigen europäischen Porzellanmanufakturen denselben Weg einschlagen. Wenn der dänische Stil der allgemeine Porzellanstil der Neuzeit geworden ist, so wird daraus der Kopenhagener Fabrik ein materieller Vorteil sicherlich nicht erwachsen. Um so höher wird ihr Erfinderruhm erstrahlen. Man wird anerkennen müssen, dass Kopenhagen mit tausendfältigen Zinsen zurückzahlt, was es einst von Meissen, Berlin und Sèvres empfangen hat.



Porzellanvase, gemalt von C. F. LIISBERG. Ziehende Schwäne.
Im Besitz Sr. Maj. des Kaisers von Russland.



Zierleiste, gezeichnet von HANS SCHULZE, Berlin.

DIE INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IN BUDAPEST

DER neue Palast des ungarischen Kunstgewerbemuseums bot in den Monaten April und Mai d. J. eine höchst interessante, mehr qualitativ als quantitativ wertvolle Ausstellung. Man ist hier für internationale Veranstaltungen nicht sehr eingenommen, damit die jungen Triebe des ungarischen Kunstgewerbes nicht zu sehr durch eine Vergleichung leiden. Doch diesmal galt es gerade der heimischen Arbeit Beispiele zu bieten, um dieselbe künstlerisch anzuregen — steht ja die grosse Pariser Weltmesse vor der Thüre. Auch die ungarischen Künstler sollten aus ihrer Lethargie aufgerüttelt und ihnen gezeigt werden, wie das Kunstgewerbe von ihrer Seite durch Entwürfe gehoben werden könnte. In dieser Beziehung hat bisher nur der ungarische Maler *Josef Rippl-Rónai* die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt, wenn auch die von ihm ausgestellten Arbeiten (Stickereien, Dekorationsgläser und -teller) nur teilweise befriedigten. Namentlich mit den Gläsern war neben Tiffany's reicher Kollektion unmöglich eine Wirkung zu erzielen. Über des Amerikaners kostbare und kostspielige Prachtgefässe ist schon zu viel geschrieben worden, als dass wir ihnen neue Seiten abgewinnen wollten. Immerhin müssen wir den Millionären Amerikas Dank sagen, dass ihre Prachtliebe eine so schöne Industrie ermöglicht. Von wo Tiffany selbst den Sinn für die einfachsten Formen und deren vollendet künstlerische Durcharbeitung ererbt hat, das ist ein Rätsel, welches vielleicht darin seine Lösung findet, wenn wir erfahren, dass seine Familie aus Griechenland stammt. Den Tiffany'schen Gläsern ebenbürtig fanden wir die ausgestellten Eosingefässe von *Zsolnay* in Fünfkirchen (Ungarn), von denen wir eine Abbildung geben.



Porzellanfigur, Hungriger Eisbär, modelliert von C. E. LIISBERG.

Dieselben werden als Zsolnay's neueste Erfindung bezeichnet, lehnen sich in ihren einfachen Formen an ungarische Motive an und wirken durch ihre marmorartige Eosinglasur und insbesondere durch ein intensives Metall-Lüster. Während Tiffany aus seiner Fabrikationsmethode kein Geheimnis macht, hütet Zsolnay sorgfältig den schwererworbenen Schatz seiner Kenntnisse. Es muss hierbei bemerkt werden, dass der ungarische Fabrikant den Experimenten des Professors der Chemie am Budapester Polytechnikum Dr. Wartha, viel zu verdanken hat, mit deren Hilfe

es gelungen ist, die Herstellungsweise alter Fayencenglasuren zu ergründen. Auch bei den Eosingefässen darf wohl an diese Mitwirkung geglaubt werden.

Reicher in der Form repräsentieren sich die ebenfalls von uns in Abbildung gebrachten Erzeugnisse von *Hermann A. Kaehler* in Nestväd (Dänemark). Die Verwendung von Tierköpfen und deren Verschmelzung mit anderen dekorativen Elementen versteht er meisterhaft. Der andere Däne, *J. F. Willumsen* aus Hellerup, stellt einen Seefisch als Dekorationsgefäss aus, dessen Preis von 152 fl. 50 kr. neben den Kaehler'schen Preisen zu hoch gegriffen erscheint. Beide arbeiten in weichem Thon, mit Kupferglasur Aus Dänemark beteiligte sich auch die 1775 gegründete Königliche Porzellan-Manufaktur in Kopenhagen. Diese Fabrik erzielte seit der künstlerischen Mitwirkung des Architekten *Arnold Krog* grosse Erfolge. Schon in Chicago (1893) erregte ihre Ausstellung Aufsehen, und ihre in Einzelexemplaren ausgeführten Erzeugnisse verdienen die Namen der Künstler zu tragen, die, von japanischen und heimischen Motiven inspiriert, geradezu Vollendetes leisten.



Plaketten von PH. BECK.



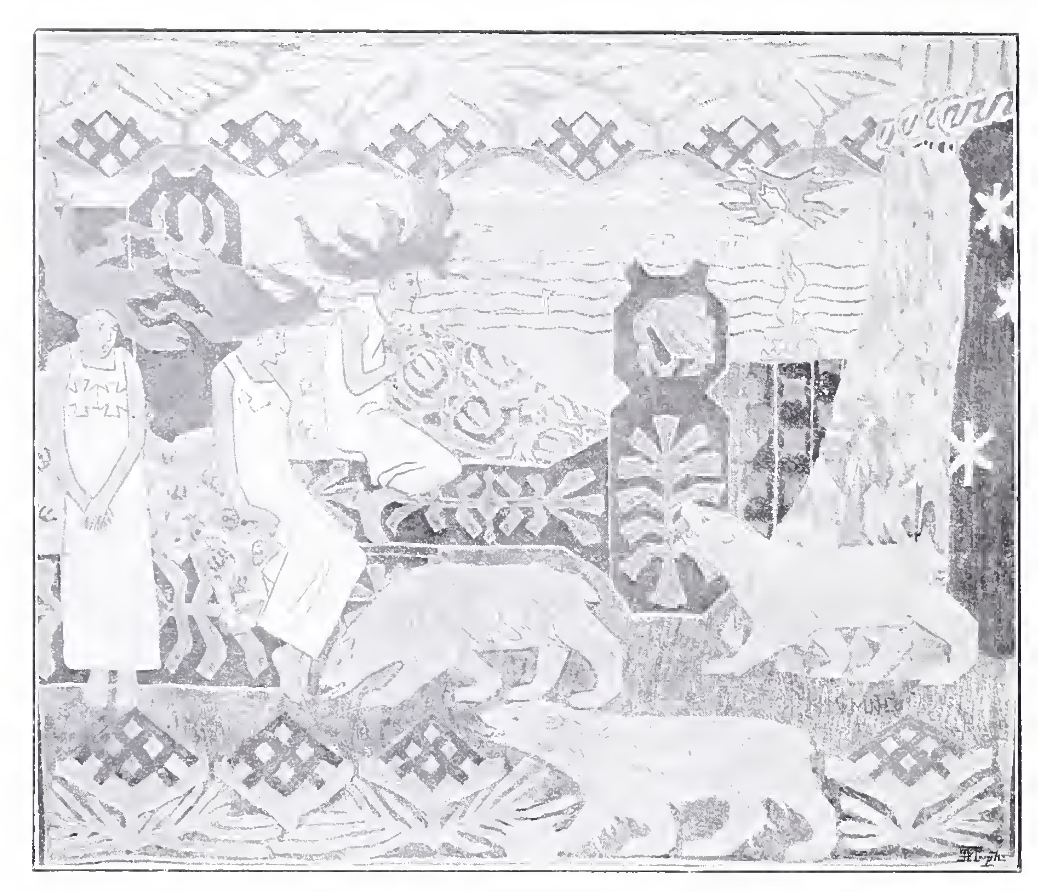
Philipp Schou, dessen Initiative die Porzellanfabrik sehr viel zu verdanken hat, beeinflusste auch die künstlerische Ausbildung der dänischen Buchbinder. Diese stellten hier von *Th. Bindesböll, Lundbye* und *Tegner* entworfene, künstlerisch ausgeführte Buchdeckel aus. Auch das Buntpapier für Buchbinder wird in Kopenhagen recht schön erzeugt, doch besteht darin in Budapest eine alte Industrie, von der indessen kein Stück ausgestellt war.

Ähnlich dem dänischen Porzellan der Königlichen Manufaktur ist das schwedische aus Rörstrand. Doch spielt bei diesem auch die plastische Ausschmückung eine hervorragende Rolle. Die Gegenstände werden nur in einzelnen Exemplaren durchweg von dem betreffenden Künstler ausgeführt und sind mit Grandfeu-Glasur bedeckt. Hervorragende Künstler, welche in Rörstrand arbeiten, sind: *Lindström, Wallander, Almström, Eriksson* und *Fryggelin.* Die Arbeiten von Rörstrand sind überaus zart gefärbt und wirken neben den schwedischen Webereien wie von des Gedankens Blässe angekränkelt. Bevor wir zu diesen übergehen, gedenken wir noch der vom Maler *A. Schneider* in Christiania selbst erzeugten Gefässe, sowie der Vasen von Professor *Läuger* in Karlsruhe. Letztere zeichnen sich durch eigenartige Dekorierung mit Gräsern aus, die wie vom Winde bewegt erscheinen. Läuger hat auch ein von ihm entworfenes, sehr schönes Plakat[1]) ausgestellt. Die französische Keramik war durch Arbeiten von *Bigot, Dalpayrat* und *Lesbros* repräsentiert.

Paris war am vielseitigsten durch *J. Bing* vertreten, dessen Möbel — umgeben von Teppichen, geschmackvollen Möbelstoffen, von Spiegeln, die in durchbrochene Rahmen aus Kupfer gefasst waren — besonders durch ihre exakte Arbeit die Aufmerksamkeit auf sich lenkten. Überall beruft sich Bing auf die projektierenden Künstler. Von diesen möchten wir Mme. *Thanlow* hervorheben, deren Möbelstoffe in Samt und Seidenrips lebhaft, modern und dabei doch elegant sind. Dieselben variieren zumeist Wasserrosen auf Wasserflächen. Der Preis von 6 fl. pro Meter ermöglicht die grösste Verbreitung dieser gediegenen Muster. Allerdings bieten dieselben kein ganzes Gemälde, wie der Wandteppich, den *G. Munthe* in Christiania entworfen und Fräulein *A. Christensen* daselbst ausgeführt hat. Dieses aus vielfarbiger Wolle gewebte, charakteristisch nordische Stück ist Eigentum des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg. Der Teppich stellt eine Scene aus dem Märchen „Die Töchter des Nordlichts“ vor, wo drei Bären sich den erschrockenen Mädchen nähern. Andere Entwürfe Munthe's, die hier in Aquarellen ausgestellt sind, verdienten auch ausgeführt zu werden, doch

1) Schiedmayer, Pianofortefabrik, Stuttgart.

wird man hier die verlangten Preise (300—350 fl.) kaum bezahlen. Anders verhält es sich mit den Geweben aus *Scherrebek* (Holstein), die nach *Otto Eckmann*'schen Entwürfen ausgeführt, entschieden preiswürdig sind. So kostet der kleine Teppich „Möwenflug“ 76 fl. 25 kr., der Fries „Apfelzweige“ 54 fl. 90 kr. Wohl stellt sich der Wandteppich „Fünf Schwäne“ auf 183 fl., doch kann auch dieser Preis mässig genannt werden, denn die Arbeiten aus Scherrebek sind geradezu meisterhaft. Dasselbe Lob zollen wir gern den selbstentworfenen und selbstgewebten zwei Teppichen von



Wandteppich, entworfen von Maler G. MUNTHE, Christiania.

Ida Brinckmann in Hamburg und *Frida Hansen* in Christiania.

Eine grosse geistige Verwandtschaft mit den erwähnten Entwürfen zeigen manche der hier ausgestellten Plakate. So das von *Koren* in Wiberg gezeichnete (Internationale Fischerei-Ausstellung in Bergen), bei J. Griegs in Bergen erschienene „Seefische im Meere“ darstellende Blatt. Die Plakate „Preraphaelite Collection“ (London, J. S. Virtue & Co.), Jeanne Darc von *E. Grasset* und manches Blatt von *A. Mucha* oder *L. Rhead* sind fertige Entwürfe für moderne Webereiarbeiten. Betrachten wir die Plakatausstellung von diesem Standpunkte, der sie doppelt interessant macht, so finden wir sie reicher an Farbe als an neuen Motiven. Der Pfau — den auch *Walter Crane* auf seinen ausgestellten Tapeten prächtig variiert — und der Schwan sind Lieblingstiere der Plakatzeichner. Darum haben wir jene Künstler hervorgehoben, die den Eisbären, die Seemöwe und den Fisch des Meeres malerisch zur Geltung bringen, damit die anderen — nicht minder hervorragenden Künstler — es ebenfalls versuchen, neue Motive zu finden. Man braucht vielleicht nicht einmal auf die Tropen zu verweisen, haben wir doch das Perlhuhn, den Fasan, den Auerhahn u. s. w., die ebenfalls zur künstlerischen Behandlung einladen. Was die Ausführung heimischer Pflanzen betrifft, zeigt eine von Frau *Myrkowsky* gezeichnete Schlussleiste „Maispflanze“, ein schönes Beispiel origineller Auffassung. Von den ausgestellten Metallarbeiten bringen wir zwei Plaketten von *Philipp Beck,* einem in Paris lebenden Ungar, dessen „Hungaria“ hier besonderen Anklang findet. Sie schildert die mit dem Schwert (896) das Land erobernde und neben ihr die (1896) durch friedliche Arbeit siegende, gekrönte Hungaria. Wie viel einfacher und vielsagender ist diese Darstellung, als die des überladenen Plakates der verflossenen Millennium-Ausstellung. Zum Schlusse

müssen wir noch *Alexandre Charpentier's* gedenken, dessen Kunstwerke in Metall berufen sind, als Muster moderner Kleinkunst zu dienen und überall studiert werden müssen, wo dem Erz künstlerische Form gegeben werden soll. Der Pariser Meister hat die Budapester Ausstellung mit einer reichhaltigen Kollektion beschickt. *M. HECHT.*



Eosingefässe von ZSOLNAY in Fünfkirchen (Ungarn).



KLEINE MITTEILUNGEN

Initial gez. von H. SCHULZE, Berlin.

ZU UNSERN BILDERN

Der auf Seite 227 abgebildete silberne Buchdeckel ist ein interessantes Stück aus der Renaissancezeit. Er ist das Werk eines Breslauer Goldschmieds, dessen Merkzeichen er an zwei verschiedenen Stellen trägt: a) auf der Rückseite des einen Bügels, und b) auf dem Rande des vorderen Deckels und zwei an der Seite, welche an den Buchrücken stösst. Das Beschauzeichen der Firmung ist ein W in einem Holzschilde (Wratislavia), das Merkzeichen des Goldschmieds ein H. I in liegender Ellipse. Die Abbildung lässt beide Zeichen am Rande des oberen Buchdeckels ziemlich deutlich erkennen. Wie sich aus Rosenberg „Der Goldschmiede Merkzeichen" und aus „Schlesiens Vorzeit in Wort und Bild" Band VII, Seite 141, ergiebt, gehört das Meisterzeichen H. I dem Goldschmiede Hans Jachmann, der zuerst im Jahre 1617, zuletzt im Jahre 1640 im Catalogus civium, dem Breslauer Bürgerverzeichnis, aufgeführt wird. Danach ist das Werk in der Zeit zwischen 1617 und 1640 entstanden. Scheinbar im Widerspruch mit dieser Zeitangabe steht das Jahr, das in dem Gebetbuche, welches in den Deckel eingebunden ist, als Druckerjahr angegeben ist. Dieses von dem Pfarrer Christian Zeis herausgegebene Gebetbuch ist zu Öttingen im Jahre 1678 gedruckt und trägt den schwülstigen Titel: „Die Himmelsschöne Königliche Brautkammer, Welche der überirdische Salomo und Hochverliebte Menschen Freund, Christus Jesus, Seinen liebsten Sulamithin, das ist, Einer jeden gläubigen Seelen, um Himmels ächzenden Jesus Braut, tröstlich zubereitet, und sie auf das Holdseligste dahin einladet." — Wahrscheinlich ist das Buch erst später, nach 1678, in den bereits im Anfang des 17. Jahrhunderts angefertigten Deckel, der ursprünglich für ein anderes Buch bestimmt war, eingebunden worden. Dass Buch und Deckel eigentlich nicht zusammengehören, geht schon aus dem Umstande hervor, dass ersteres stark beschnitten ist, weil es nur so in den Deckel eingepasst werden konnte. — Schliesslich sei noch erwähnt, dass als Unterlage für das Silber ein hellbrauner Sammet gewählt ist. *J. N.*

Von den auf Seite 226 abgebildeten Entwürfen zu ungarischen Briefmarken erhielten bei dem von der ungarischen Regierung ausgeschriebenen Wettbewerb (s. unter „Wettbewerbe") folgende Entwürfe Preise: Entwurf Nr. 7 von Alexander Abt den ersten Preis im Betrage von 200 fl. Entwurf Nr. 8 von Gustav Obendorf den zweiten Preis im Betrage von 100 fl. Ferner wurden zum Ankauf empfohlen: Entwurf Nr. 1 von Ernst Förk à 100 fl. Entwurf Nr. 3 von Johann Böhm à 50 fl. Entwurf Nr. 4 von Julius Csérik à 50 fl. Ausser diesen bei dem Wettbewerb ausgezeichneten Entwürfen bringen wir noch sechs Abbildungen von Entwürfen der nachstehenden Künstler: Entwurf Nr. 2 von Ph. Beck, Entwurf Nr. 5 von Heinrich Pap, Entwurf Nr. 6 von Edmund Tull, Entwurf Nr. 9 von Paul Horti, Entwurf Nr. 10 von Alexander Abt, Entwurf Nr. 11 von Ernst Förk.



1.



2.



3.



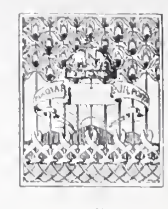
4.



5.



6.


7.


8.




9.



10.



11.

Fig. 1–11. Entwürfe für ungarische Briefmarken (s. Zu unsern Bildern und Wettbewerbe).

WETTBEWERBE

Die ungarische Briefmarkenkonkurrenz. Die Einführung der Kronenwährung veranlasste die ungarische Regierung, eine Konkurrenz auf neue Briefmarken auszuschreiben, die auf Heller (fillér) lauten sollen. Dazu wurde noch der Beweggrund angegeben, dass die künstlerische Ausführung der Marken berufen sei, dem Auslande einen Begriff vom Niveau der ungarischen Kunst zu geben. Daraus ergiebt sich von selbst, dass nur Entwürfe ungarischer Staatsbürger in Erwägung gezogen werden. Bei den von uns reproduzierten, von der Jury zur Prämiierung vorgeschlagenen sechs Marken haben wir die Grade der Auszeichnung unter „Zu unsern Bildern" angemerkt. Die Abbildungen weiterer fünf Marken, die uns künstlerisch beachtenswert erscheinen, fügen wir ebenfalls bei. An dieser Konkurrenz haben sich 56 Künstlern mit 166 Markenentwürfen beteiligt. Als Preisrichter fungierten die Maler *Lotz* und *Árpád Feszty*, sowie je ein Vertreter der ungarischen Staatsdruckerei und der Postdirektion. Den Vorsitz führte *Georg Ráth*, Vicepräsident des Landesrates für bildende Kunst. Da nun das Urteil der Jury oder die Konkurrenz überhaupt nicht befriedigt hat, wird demnächst seitens des ungarischen Handelsministeriums eine neuerliche Preisausschreibung ergehen, wobei die eingangs erwähnten Prinzipien abermals massgebend sein werden. *M. HECHT.*



Bücherzeichen, entworfen von Architekt CARL WOLBRANDT, Hamburg.



BERLIN. In der Kunsthandlung von Keller & Reiner sind zur Zeit einige Porzellane aus der Werkstatt von Glatigny ausgestellt, einem kürzlich begründeten und bisher noch wenig bekannten französischen kunstgewerblichen Unternehmen, welches seine Thätigkeit zunächst beinahe ausschliesslich der Porzellanfabrikation zugewendet hat. Dasselbe führt seinen Namen nach der Vorstadt von Versailles, in der es belegen ist, und wird im August-Heft von Art et Décoration von Gustave Soulier in einem längeren, mit Abbildungen ausgestatteten Artikel besprochen, welcher leider in höchstem Masse an dem den Arbeiten in französischen Fachzeitschriften nur allzuhäufig anhaftendem Fehler leidet, dass er fast ausschliesslich aus tönenden aber inhaltleeren Worten und aus Gemeinplätzen zusammengesetzt ist, aber wenig oder gar keine sachliche Auskunft oder Belehrung giebt. Soweit dem Artikel Thatsächliches überhaupt zu entnehmen ist, scheint die Werkstatt von Glatigny, über deren technische und geschäftliche Einrichtungen, finanzielle Grundlagen und leitende Persönlichkeiten jede Angabe mangelt, eine Vereinigung von Künstlern oder Kunsthandwerkern zu sein, etwa von der Art der seit nicht langer Zeit in München bestehenden Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk. Ein grundsätzlicher Unterschied zwischen den beiden Unternehmungen ist indes der, dass bei der deutschen überall der Name des einzelnen Künstlers genannt, bei der französischen jedoch unbedingt verschwiegen wird, und deren gesamte Arbeiten lediglich als solche aus der Werkstatt von Glatigny an die Öffentlichkeit kommen. Die einzige Bemerkung in dem Artikel, welche einen Schluss auf die seitens der Werkstatt befolgten kaufmännischen Grundsätze zulässt, ist die, dass ihre Erzeugnisse den Käufern zu mässigen Preisen geliefert werden sollen. Der Umstand, dass in Frankreich Kunstporzellane ausschliesslich in der National-Manufaktur von Sèvres hergestellt werden, deren Erzeugnisse zudem nicht ohne weiteres käuflich und gewissermassen amtlichem Verbrauche vorbehalten sind, ist der Grund, aus welchem man sich in Glatigny zunächst und überwiegend mit der Porzellanfabrikation beschäftigt hat, für welche daselbst, nach den Versicherungen des Herrn Gustave Soulier, alle wissenschaftlichen, technischen und

künstlerischen Hilfsmittel in reichstem Masse vorhanden sind. Die durch die Abbildungen in Art et Décoration veranschaulichten Porzellane gehören zwei verschiedenen Formenkreisen an. Die einen, Jardinièren, Vasen, Tintenfässer u. a., zeigen ein eingehendes Studium von Pflanzenformen, an welche sie sich eng anlehnen; die anderen, und diese letzteren allein sind bei den Herren Keller & Reiner ausgestellt, sind in den wenig gegliederten Formen gehalten, welche die modernen Franzosen, nach dem Vorbilde Ostasiens, für ihre Steinzeugarbeiten bevorzugen und wie sie die dem Artikel „Moderne Keramik“ im Juni- und Juli-Heft des Kunstgewerbeblattes beigegebenen Abbildungen mehrfach dargestellt haben. Mit diesen Ziergefässen bescheidenen Umfanges, die nicht allein in ihren Formen den Steinzeugarbeiten gleichen, sondern sie auch in ihrer ganzen übrigen Erscheinung, in den stumpfen, gebrochenen Farbtönen und der matten, glanzlosen Glasur auf das Genaueste nachzuahmen suchen, befindet die Werkstatt von Glatigny sich nun auf einem völlig verkehrten Wege, welchen sie je eher desto besser verlassen sollte. Es ist doch ein völliges Unding, die Aufgabe eines edeln Werkstoffes, mittels dessen sich die glänzendsten Wirkungen auf dem einschlägigen Gebiete erzielen lassen, darin zu sehen, dass man ihn zu einem möglichst täuschenden Ersatzmittel für einen sehr viel minderwertigeren Stoff herabwürdigt. Über die Dekoration der sich an Pflanzenformen anlehnenden Porzellane, welche auf den Abbildungen ebenfalls allzuwuchtig in der Form erscheinen, lässt sich nach denselben ein Urteil nicht fällen. —r.

Buchdeckel in Silber aus dem 17. Jahrhundert.

SÈVRES. Anfangs August hat in Sèvres eine Ausstellung von Schülerarbeiten der mit der dortigen National-Manufaktur verbundenen keramischen Unterrichtsanstalt stattgefunden. Diese Ausstellung bekundete, dem Journal des arts zufolge, nach dem einstimmigen Urteile der Besucher, einen Fortschritt gegen die Ausstellungen früherer Jahre. Namentlich fanden in ihr die Arbeiten der vorgeschrittensten, im letzten Jahre ihres vierjährigen Kursus stehenden Schüler Beachtung und Anerkennung. Diese Arbeiten sind vom ersten Entwurf an bis zu ihrer völligen Vollendung durch die Schüler herzustellen. Wie das genannte Blatt weiter bemerkt, zeigt die Ausstellung sowohl wie ein Besuch der National-Manufaktur, dass in Sèvres allgemein das Bestreben herrscht, Neues zu schaffen, ohne doch dabei in ein Haschen nach Originalität zu verfallen, und dass die grosse Staatsfabrik, welcher so häufig der Vorwurf des Schlendrians gemacht wird, in ihrer Art mit den kühnsten Versuchen ausländischer Fabriken Schritt hält. Man ist dort jetzt fleissig an der Herstellung der bedeutenden Arbeiten für die Pariser Weltausstellung 1900 beschäftigt, von denen sich schon jetzt voraussetzen lässt, dass ihnen der verdiente Erfolg nicht versagt bleiben wird. —r.



Vignette, gezeichnet von F. ECKHARDT, Maler und Lehrer an der Kunstgewerbeschule, Hamburg.

BÜCHERSCHAU

Sammlung Göschen. *Die Baukunst des Abendlandes* von Dr. *Karl Schäfer.* Mit 22 Figuren. Leipzig 1898. Preis 0,80 M.

Eine gedrängt und übersichtlich geschriebene Abhandlung über die hervorragendsten Denkmäler der Baukunst des Abendlandes, soweit sie für den gebildeten Laien, für welchen die Sammlung Göschen bestimmt ist, von Interesse sind. Dem Verfasser erschien der Nachweis der Stileigentümlichkeiten der einzelnen Epochen an einem hervorragenden Hauptwerk wichtiger, als die vollständige Aufzählung der Denkmäler eines

jeden Stilabschnittes. Vielleicht könnten gelegentlich die Illustrationen etwas vermehrt oder doch wenigstens die ungenügenden durch bessere ersetzt werden.

Beiträge zur Ästhetik. Herausgegeben von *Theodor Lipps* und *Richard Maria Werner.* III. *Karl Bötticher's Tektonik der Hellenen.* Als ästhetische und kunstgeschichtliche Theorie. Eine Kritik von Dr. *Richard Streiter,* Architekt. Hamburg und Leipzig, Verlag von Leopold Voss, 1896.

Ein etwas befremdender Versuch eines geistreichen Menschen, im Jahre 1896 noch Interesse für die überlebte, weit über das natürliche Mass hinausgehende Philosophie der griechischen Bauformen, für das Hineingeheimnissen von Motiven in baukünstlerische Vorgänge, die sich unter den natürlichsten Erwägungen vollzogen, zu gewinnen. „Dass die leidenschaftliche Genialität Bötticher's ihn auch zuweilen in absonderliche Irrtümer verstrickte, ist durchaus nicht verwunderlich.“ So schreibt die Gattin des Verfassers der „Tektonik der Hellenen“ über diesen. Streiter schreibt am Schlusse seiner Arbeit: „Die künstlerischen Anschauungen haben sich geändert und auch die Philosophie hat eine neue ästhetische Betrachtungsweise auf psychologischer Grundlage entwickelt, die einem unmittelbaren, durch pedantische Reflexionen nicht gehemmten Fühlen des Schönen volle Herrschaft einräumt.“ Warum also diese Kraftvergeudung eines trefflichen Schriftstellers?

Der moderne Stil. Zusammengestellt und herausgegeben von *Julius Hoffmann junior.* Stuttgart, Verlag von Julius Hoffmann. 15 Lieferungen zu je 1 M.

Auch eine Frucht der neuen Bewegung im Kunstgewerbe, die ganz Mitteleuropa ergriffen hat. Der Herausgegeber bietet mit ihr eine internationale Rundschau über die hervorragendsten kunstgewerblichen Leistungen der letzten Jahre; er vereinigt in dem Werke die schönsten Erzeugnisse der neuen Richtung aus allen kunstgewerblichen Gebieten, die in der ausländischen Fachlitteratur zerstreut sind. Es ist also kein Originalwerk, welches der Herausgeber bietet, sondern eine wiederholte Auflage bereits erschienener Abbildungen, nur in gedrängter, übersichtlicher Form. Auswahl und Druck der Abbildungen sind gut und werden in dieser Zusammenstellung manchem Kunstgewerbler willkommen sein.



Moderne Möbel von S. Bing in Paris.

Herausgeber und für die Redaktion verantwortlich: Professor *Karl Hoffacker,* Architekt in Charlottenburg-Berlin.
Druck von *August Pries* in Leipzig.





